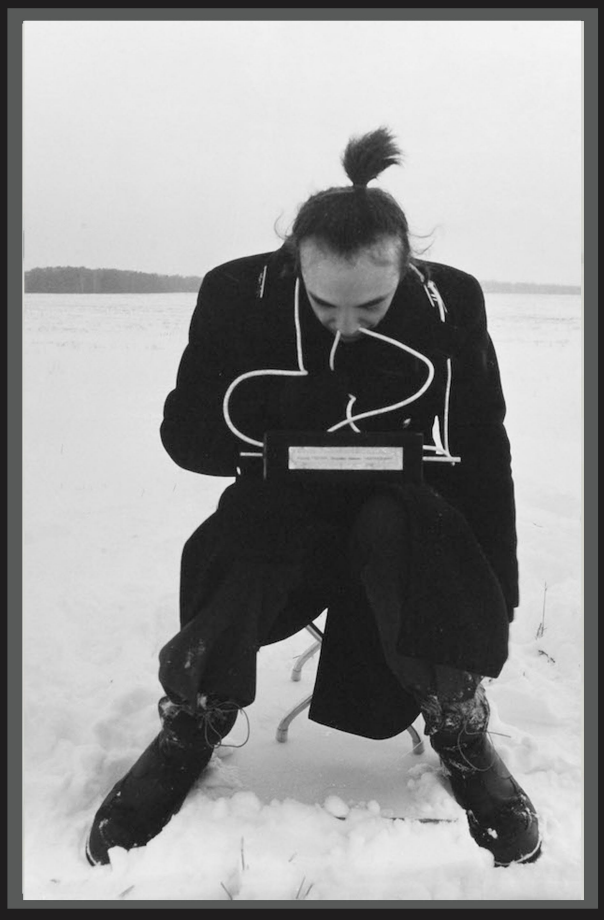
№ 15/16 WAM WORLD ART МУЗЕЙ

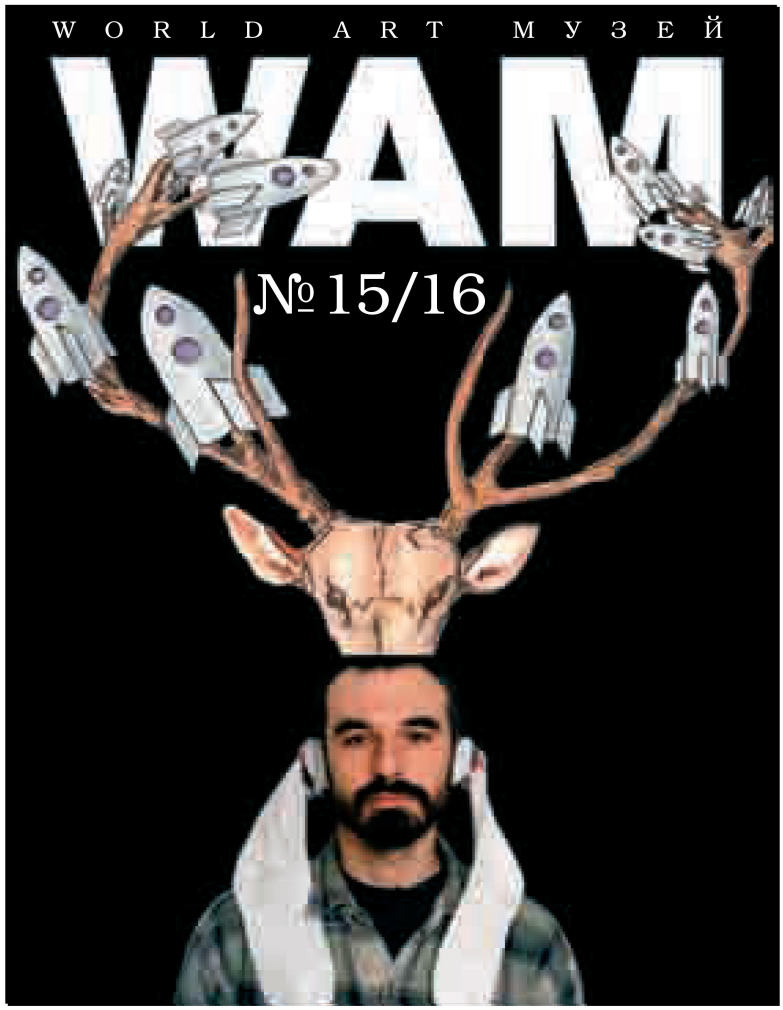
Московский концептуализм

MOSCOW CONCEPTUALISM

МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ



MOSCOW CONCEPTUALISM



Фонд
издательских
программ

Westminster
Fine Art Limited

MOSCOW CONCEPTUALISM

EDITORS

EKATERINA DEGOT

VADIM ZAKHAROV

Московский концептуализм

СОСТАВИТЕЛИ

ЕКАТЕРИНА ДЁГОТЬ

ВАДИМ ЗАХАРОВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО WAM, МОСКВА

WAM № 15–16/2005
Журнал *World Art Музей*
Выходит 6 раз в год
Распространяется
по подписке и в розницу

Редакция
Главный редактор Егор Ларичев
Арт-директор Арсений Мещеряков
Главный художник Маша Люледжан
Редакторы: Наталья Лозинская,
Павел Ракитин, Дмитрий Скендеров
Корректор Светлана Поварова
Распространение Елена Прохорова

Вёрстка, цветоделение
Agey Tomesh

Специальная фотосъёмка
Роман Суслов (с. 44, 46, 58–59, 62, 68–69, 209, 211, 216–217, 244–245, 247, 324–325, 327)

Издатель
Арсений Мещеряков

Адрес редакции
Россия, Москва,
Малая Дмитровка, 24/2, офис 14
Телефон: (095) 913 62 95/96
E-mail: info@wamonline.ru
http://www.wamonline.ru

ISSN 1726-3050
Журнал зарегистрирован Министерством Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации журнала *World Art Музей*
ПИ № 77-12321 от 2 апреля 2002 года

Любое использование материалов журнала *World Art Музей* допускается только с письменного согласия редакции
При перепечатке ссылка на журнал *World Art Музей* обязательна

Мнение редакции не всегда совпадает с мнением авторов

Отпечатано в типографии LiniaGrafic!

© WAM, 2005

Составители
Екатерина Дёготь, Вадим Захаров

Дизайн
Вадим Захаров

Вёрстка
Дмитрий Бирюков

Фотопортреты художников выполнены
Франциской Бодмер, Бруно Мансиа:
Группа *CЗ*, Кёльн, 1990
Вадимом Захаровым:
Н. Алексеев, Стокгольм, 1989;
Ю. Альберт, Прага, 1995;
С. Ануфриев, Москва, 2004;
В. Захаров, Плюшов, 1999;
И. Кабаков, Висбаден, 1999;
А. Монастырский, Москва, 2004;
С. Хэнсген и А. Монастырский, Бохум, начало 1990-х;
Н. Панитков, Москва, 1998;
П. Пепперштейн, Москва, 2004;
В. Пивоваров, Бремен, 1998;
Л. Рубинштейн, Германия, начало 1990-х;
И. Чуйков, Кёльн, 2000
Георгием Кизевальтером:
Группа *Мухомор*, Москва, начало 1980-х
Группой *Коллективные действия*:
автопортрет, Москва, 1996
Петром Комаром:
Комар, Меламид и шимпанзе Микки, Москва, 1998
Наталией Никитиной:
Группа *Медицинская герменевтика*, Дюссельдорф, 1990
Сергеем Румянцевым:
Д. Пригов, Москва, 1988
Валентином Серовым:
Группа *Донской–Рошаль–Скерсис*, Москва, 1977
Павлом Смертиным, Издательский дом *Коммерсантъ*:
Группа *CЗ*, Москва, 2004
Филиппом Федчиным:
И. Макаревич и Е. Елагина, Санкт-Петербург, 2000

Составители выражают благодарность за предоставленные материалы и помощь в подготовке издания:
художникам этой книги, журналу *АртХроника*, галерее *Е. К. АртБюро*, галерее *Риджина*, галерее *XL*, Галерее Марата Гельмана, фонду *Художественные проекты*, Николаю Паниткову, Игорю Макаревичу, Антону Понопольскому, Лейле Кадыровой, Марии Порудоминской

На первой странице
Ю. Лейдерман. *Без названия*. 2000–2003

На обложке
А. Монастырский. *Дышу и слышу*. 1983

На суперобложке
С. Ануфриев. *Железная флейта*. 1980-е

СОДЕРЖАНИЕ

Вадим Захаров
Золотая книга московского концептуализма 7
Екатерина Дёготь
Московский коммунистический концептуализм 11
Андрей Монастырский
Батискаф концептуализма 17
Борис Гройс
Московский концептуализм: 25 лет спустя 23

ПРОЕКТЫ
Никита Алексеев 26
Юрий Альберт 42
Сергей Ануфриев 56
Группа *Донской–Рошаль–Скерсис* 72
Вадим Захаров 90
Илья Кабаков 106
Группа *Коллективные действия* 124
Комар и Меламид 144
Юрий Лейдерман 160
Игорь Макаревич, Елена Елагина 176
Инспекция Медицинская герменевтика 190
Андрей Монастырский 206
Сабина Хэнсген, Андрей Монастырский 218
Группа *Мухомор* 226
Николай Панитков 242
Павел Пепперштейн 254
Виктор Пивоваров 270
Дмитрий Пригов 284
Лев Рубинштейн 298
Группа *СЗ* 308
Иван Чуйков 320

Словарь терминов московской концептуальной школы 40, 54, 70, 88, 104, 122, 142, 158, 174, 188, 204, 224, 240, 252, 268, 296, 306, 318

ТЕКСТЫ
Борис Гройс
Экзистенциальные предпосылки концептуального искусства 332
Московский романтический концептуализм 343
Вадим Захаров
Большой архив, Домашний архив, Бухгалтерия. Голоса из Архива 352
Илья Кабаков
Ноздрёв и Плюшкин 353
...Вся суть в перелистывании 357
Плакат и стенд. Импровизация 359
Юрий Лейдерман
Николай Фёдоров и Венера Стокман 361
Инспекция Медицинская герменевтика
Юрий Лейдерман, Сергей Ануфриев, Павел Пепперштейн
Беседа № 6. Диалог о братстве 365
Сергей Ануфриев
Скольжение без обмана 372
Павел Пепперштейн
Идеологизация неизвестного 376
Сергей Ануфриев, Павел Пепперштейн
Мифогенная любовь каст. Глава из романа 381
Андрей Монастырский
Перегоны и стоянки. Комментарий 384
ВДНХ – столица мира. Шизоанализ 389
Дмитрий Пригов
Игра в чины 397
Расчеты с жизнью 400
Лев Рубинштейн
Очередная программа 402
Событие без наименования 405

Список иллюстраций 406
Список сокращений 413
Избранная библиография по московскому концептуализму 414

Вадим Захаров

ЗОЛОТАЯ КНИГА МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА

Очень сложно говорить о нестандартном, о том, что не вписывается в традицию, в стилистику принятого, ожидаемого. Перед вами необычная книга.

В ней амбициозность издателей, авторитарность составителей и ответственность перед художниками и материалом создают необычную фигуру события в культуре, которую нельзя оценить однозначно. В этой книге удивительным образом сочетаются изысканность, китч, академичность, консерватизм и бесцеремонность нового.

В книгу вошли авторы, которые зарекомендовали себя уже в 1970–1980-е годы как концептуальные. Впервые была предпринята попытка соотнести общие для московского концептуализма базисные принципы с реальной творческой установкой каждого художника сегодня.

Все представленные в книге художники, осознающие свою творческую деятельность как концептуальную на всем ее протяжении, активно участвовали в разработке языка и методики московского концептуализма, в папках и сборниках *МАНИ*, журнале *Пастор* и *Словаре терминов московской концептуальной школы*, а также в отдельных авторских изданиях, чтениях, обсуждениях. Это художники, которых отличает многоплановость деятельности – художественной, литературной, поэтической, журналистской, перформансной, издательской, архивной; наличие критической дистанции к своему творчеству и своей позиции в культуре; смех в основе творчества и любой концепции; неослабевающая динамика поиска нового; неизменное присутствие второго плана как Неизвестного, Нелогичного, Необъяснимого.

Перечисленное выше выявляет не столько концептуальность творческого метода, сколько уникальную позицию художника по отношению к культурно-социальному полю в целом. В этом видна та специфика московского концептуализма, которая удерживает его уже на протяжении тридцати лет от погружения в плохо освещенные подвалы истории. Московский концептуализм подчас сложно сравнивать и с классическим концептуализмом группы *Art & Language*, и с «интеллектуализмом» такого явления, как *Fluxus*. Видимо, концептуализм сложно загнать в какие-либо рамки, потому что он всегда убегает от самого себя, тем самым необъяснимо, вне всякой логики расширяя свои границы. Прекрасный тому пример – работы Юрия Лейдермана последних лет: *Танцы убитых троянцев*, *Хасидский Дюшан*, *7-й перформанс Димы Блайна* и *Старичок-иностранец приезжает в Нью-Йорк*. Можно не знать о московском концептуализме, но в любой из этих работ его традиция проступает, как узор, написанный молоком, создавая замечательный эффект узнавания, смеха и абсурда, столь ценимый в московском концептуализме. Замечу, что материал, который предоставил Юрий Лейдерман, расширил границы книги, влил новую струю в понимание того, что есть москов-

ский концептуализм сегодня. А именно с сегодняшней позиции и стоило затевать всю эту историю с золотым изданием. Нет, эта книга не золотой монумент тому, что было и прошло, а секундная вспышка, высветившая сегодня удивительную матрицу живого творческого процесса.

Именно в соответствии с этими размышлениями в книге собраны двадцать художников. Да, в списке есть существенные пробелы. По разным причинам не представлены замечательные художники Наталия Абалакова и Анатолий Жигалов, Эрик Булатов и Сергей Волков, Римма и Валерий Герловины, Франциско Инфантэ, Константин Звездочётов, Андрей Филиппов, Сергей и Владимир Мироненко, известный сегодня писатель Владимир Сорокин и близкие к концептуализму соц-артовские художники Леонид Соков и Александр Косолапов. Впервые соц-артовская линия оказалась отделена от концептуальной. Исключением стали лишь основатели этого направления – Комар и Меламид, для которых соц-арт – одна из концептуальных идей, но не больше. Это прекрасно видно сегодня, когда их различные творческие разработки дают многообразную палитру изысканной концептуальной мысли.

С этих же позиций представлена группа *Донской–Рошаль–Скерсис*, которая прекрасно обходится без красного ярлыка соц-артизма. Интересные и по сегодняшним меркам работы *Попытка увидеть самого себя*, *Попытка полета*, *Оплодотворение земли*, *Получасовая попытка материализации Комара и Меламида*, *Охрана окружающей среды* и многие другие имеют мало отношения к соц-арту. В 1980-м, через год после распада группы, Виктор Скерсис стал работать с Вадимом Захаровым, образовав группу *СЗ*. Эта группа поставила акцент на процессе, а не на конечном результате. Разработка идеи деятельности и функционирования в культуре дала московской сцене повтор чужой работы (*Либлих*), фантомных художников (Катю Шницер, Лену Володину и ее брата Игоря), а также тотальную идею соавторства в культуре.

Вторым важным моментом в работе над книгой стал вопрос, как представить того или иного автора. Традиционный метод «всего понемножку» как-то не устраивал. Показалось возможным и важным выявить ту характерную черту художника, которая является доминантой его творчества и одновременно выявляет уникальность его места в московской концептуальной традиции. Но задача оказалась сложнее реализации. В каждом случае принималось особое решение. Поэтому одни художники представлены двумя-тремя работами, сериями, другие – дискретно.

Известные текстовые таблички Юрия Альберта дают ключ к пониманию всего его творчества, а работы из серии *Живопись для слепых* являются мостом к тому, что он делает сегодня.

Из работ Никиты Алексеева отобраны две, уже ставшие классическими: *Семь ударов по воде* и *Краткая история русского искусств*а, *или Жизнь и смерть Черного квадрата*. Обе эти работы остаются, на мой взгляд, стержневыми в его творчестве и сегодня. Наглядный тому пример – его последняя работа *Монтаж*, где акционизм и графика встретились как старые приятели.

Илья Кабаков, несмотря на невероятный диапазон творчества последних лет, представлен тремя жанрами – альбомом, объектом и инсталляцией. Эти три его основных жанра существуют как отдельно, так и в бесконечном перетекании,

дополнении, комментировании друг друга. Из множества инсталляций выбраны те, которые соотносятся с темами московской концептуальной традиции – Нома, Архив, Пустота, Сакральность, Утопия. А замыкает этот ряд интригующе необычная работа Ильи и Эмилии Кабаковых – декорация к опере Мессиана *Святой Франциск Ассизский*.

Коллективные действия. Из ста двух акций группы выбрать пять-шесть – задача, согласитесь, непростая. Ретроспектива работ начинается двумя ранними лозунгами, затем следуют *Место действия*, *Десять появлений*, акции *М*, *Русский мир*, *Перемещение зрителей* и завершается одной из последних акций *Полет на Сатурн*. Думаю, такой выбор свидетельствует о фундаментальности разработок группы *КД*.

Сам Андрей Монастырский в книге представлен несколькими работами – *Палец*, *Пушка*, *Дышу и слышу*, *Не надо гадить* и графическим листом из сери *Золотые линии*. Важным было показать и долгое плодотворное соавторство Андрея Монастырского с Сабиной Хэнсген. Оно длится двадцать лет, проведено около двадцати акций. К сожалению, целиком осветить в книге эту деятельность невозможно. Показаны самые невероятные акции, сделанные не в России, а в Германии: две акции-посвящения – Пепперштейну и Захарову. Судите сами.

В книгу включены замечательная графическая серия Павла Пепперштейна *Освобождение Атрибута* и два его листа из инсталляции *Медгерменевтики Аллея Долголетия*, сделанной к выставке *Полет – Уход – Исчезновение* в Праге. Завершающая работа – фрагмент из дебютного и провокационного фильма Пепперштейна *Гипноз.*

Из работ Виктора Пивоварова выбраны уже ставшие каноническими *Проекты для одинокого человека*, а также – наиболее известный альбом *Микрогомус*, портрет Игоря Холина и работа с черной вороной, читающей на пустой дороге. Все эти работы – о фундаментальном творческом и личностном одиночестве художника.

Иван Чуйков. На золотых страницах не найти известные всем окна. В книге представлена серия работ *Фрагменты газет*, на которых видны лишь части букв некоего текста. Эти работы последних лет впервые собраны вместе. Как показалось, и в них есть «окна», а именно бесконечно-пустое межбуквенное пространство, отсылающее к чему-то другому: ведь в одном случае самой рамой является слово «Пустота», в другом – слово «Бог» (Gott по-немецки), а в третьем – знаки препинания, как вселенские модули, будто пролетающие за окном воробьи. Заканчивается иллюстративная часть издания двумя ранними работами Чуйкова – *Аналитическое древо* и *Посвящение Малевичу*. В первой из них показана бесконечная динамика любого изображения и текста, во второй – квадрат Малевича (точка в конце любого предложения) под перспективным углом неудержимости всех последующих комментариев.

В книге представлены и концептуалисты-литераторы – Дмитрий Пригов и Лев Рубинштейн. Показалось интересным и вполне естественным дать материалы их выступлений, чтений, перформансов, а также примеры их рабочих тетрадей и картотек, которые не являются объектами искусства как таковыми. Важные для Пригова графические листы можно видеть лишь на заднем плане его выступлений. Показанные таким образом, они, на мой взгляд, создают динамику авторского пространства – от изображения и текста к перформансу и звуку, застывшему на губах автора.

Елена Елагина и Игорь Макаревич выступают как соавторы долгие годы. Их творчество, как мне кажется, характеризуется отточенностью объекта, классической графикой и суггестивностью текста. А работа *Девушки Мичурина* является одной из редких завораживающе эротических работ московской концептуальной сцены.

Сложнее оказалось с художниками, для которых отсутствует какая-либо грань между жанрами, с художниками, динамично использующими любые формы и средства для реализации своих концепций. Сюда можно причислить Сергея Ануфриева, Юрия Лейдермана, Вадима Захарова, Николая Паниткова, группы *Медгерменевтика*, *Мухомор* и *СЗ*. Все они представлены дискретно, лишь с намеком на лежащую за той или иной работой сложную концептуальную разработку.

Особую роль играет в книге *Словарь терминов московской концептуальной школы*, составленный Андреем Монастырским в 1999 году. Мы выбрали из него отдельные статьи. Акцент сделан на терминах художников и критиков, участвующих в данном издании. Словарь терминов отделяет одного художника от другого и одновременно является лестницей к пониманию общего в творческих позициях двадцати авторов.

Соединяющими звеньями книги стали общие линии-темы, проходящие через творчество многих художников. Они не являются несущими «конструкциями», но их наличие невидимо определяет качество самого построения. Я назову лишь наиболее очевидные: исчезновение и уход, восточная традиция и сакральность, идеология и топология места, бюрократия и архив, называние (иерархии, имена, термины) и мифологизация, поэтическая и литературная, линии одиночества и маленького человека. Линии детства и инфантильности, слепоты и неразличения, линии животных, комаров и мух... Здесь можно продолжать долго. Всем этим темам должно быть посвящено отдельное исследование. Я только обращаю внимание читателей на то, чему в книге было уделено особое внимание.

Золотая книга как бы изначально не соответствует сухому черно-белому стилю концептуализма. Но это не совсем так. Золото, как черный и белый, не является цветом как таковым. Золото – это краска идеологии, оно, наряду с красным, доминирует в стилистике московского концептуализма, всегда проявляющего к любым идеологиям и культам повышенный интерес. Более того, золото во многих работах художников, соприкасаясь с золотыми страницами, превращает это соединение в объект «двойного поклонения».

Эта книга сочетает академическую направленность со стилистикой концептуального объекта. Стремление быть сразу в двух ипостасях – тоже характерное явление для изданий, посвященных московскому концептуализму, просто это издание впервые невероятно амбициозно заявляет себя не в рамках местного, маленького, провинциального, а в рамках Вечного. И здесь, соприкасаясь с «официальным вечным», производит, опять-таки, характерный, но радикальный даже для самого концептуализма провокационный жест.

И последнее. Хочется поблагодарить авторов за их участие и снисходительность к произволу составителей, высказать признательность издательству Agey Tomesh/WAM за финансирование проекта, профессионализм, а также за дружеское содействие при работе над Золотой книгой.

Екатерина Дёготь

МОСКОВСКИЙ КОММУНИСТИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ

На обоях человек,
а на блюдечке четверг.
Александр Введенский
1931?

Московский концептуализм сейчас на переломе своей истории. Традицию, которую долгое время несли сами художники, им уже трудно поднять, тем более что дерево ее разрослось и включает в себя такие тяжелые ветви, как инсталляции Ильи Кабакова или тексты, выступления и социальный имидж Дмитрия Пригова. Либо эти ветви надо обрубить – что непростительно обеднило бы традицию, – либо все дерево нужно начать постепенно передавать в ведение внешних инстанций, как академического сообщества, так и сообщества зрителей. Комментированное издание «литпамятников» московского концептуализма, сделанное так, как будто авторы этих текстов жили лет сто назад, так же необходимо, как и большая, зрелищная, «зрительская» выставка.

Эта книга, которая пытается хотя бы отчасти восполнить оба пробела, сделана одновременно «изнутри» (художником Вадимом Захаровым, возможно, самым «социально ответственным» членом московского концептуального круга) и «извне» (мною – историком искусства). Но делать ее было непросто.

Во-первых, художникам трудно ослабить контроль и отдать себя в руки художественной системы – ведь они состоялись вне связи с ней. Человек извне в московском концептуализме рассматривается как априорно некомпетентный (хотя ему и дается шанс доказать обратное), сообщество – как род тайного ордена, нормативными считаются (за редким исключением) не исследовательские тексты, а тексты художников о самих себе. Наверное, ситуация еще долго будет именно такой, тем более что в ней сила московского концептуализма. Но мы на переломе: частично перепечатанный нами знаменитый Словарь московской концептуальной школы с согласия его составителя Андрея Монастырского все же немного отредактирован, прояснен и раскрыт к читателю.

Во-вторых, сами произведения проблематичны для показа, причем чем менее они потакают желаниям неинициированного зрителя, тем лучшими их считает само сообщество. Когда два члена круга в один голос говорят «это абсолютно гениально» по поводу куска мыла со следами зубов, – подслушивающий может пожать плечами. Система, построенная на бесконечном обсуждении, лучшими считает работы, эффективно блокирующие это обсуждение введением абсолютной категории: чем более о работе «нечего сказать», тем более она «гениальна» в чисто этимологическом смысле этого слова, то есть воплощает чистое творчество, чистое порождение. Эту особенность московского концептуализма мы не

только не смягчили, но, пожалуй, даже усилили (выбрав самые «странные» и, следовательно, «гениальные» работы), поскольку в ней нам виделось нечто принципиальное.

Да, в результате всего вышеперечисленного московский концептуализм не слишком интегрирован в международную музейную систему: большой выставки, например, до сих пор не было. Однако точно такая же проблема была в свое время и с признанием русского авангарда. Кусочки картона с нарисованными квадратиками долгое время вызывали недоумение, потом Малевича и Родченко удалось, что называется, «продавить» в мировой контекст – хотя и «неправильно», потому что их произведения теперь прочитаны «сквозь призму дизайна», оценены как некие формальные шедевры, что идет вразрез с намерениями их создателей. В принципе то же может произойти со временем и с надкушенным мылом Сергея Ануфриева, которое будет помещено в Музей современного искусства рядом с мраморными абстрактными скульптурами.

Московский концептуализм, как и русский авангард, поражает прежде всего отсутствием желания нравиться, или, говоря иначе, – дислокацией искусства в плоскости вне его потребления. Это довольно непривычно для современного человека и может читаться даже как враждебность. По своей радикальности эта враждебность к зрителю многократно превышает враждебность даже такого «плевка в лицо потребителю», как *Фонтан* Дюшана: он был выставлен в рыночном контексте и обязан был привлекать, хотя бы каким-то извращенным образом. Специфика русского искусства XX века как раз в отсутствии этого контекста потребления.

Именно это – самое неотложное из всего того, что еще не сказано о московском концептуализме. Уже первые тексты о нем (например, до сих пор сохранивший свое значение *Московский романтический концептуализм* Бориса Гройса) фокусировались на проблеме его специфики. В 1979 году для Гройса специфика эта виделась «русской» (в отличие от «западной»). Теперь, как мне кажется, пришла пора укоренить московский концептуализм не только в традиции иконы, апофатического богословия и их романтических изводов (хотя все это и совершенно справедливо), но и в экономическом контексте СССР, тем более что именно этот контекст (а не попытки проигнорировать или избежать его) породил лучшие образцы русской культуры XX века вообще. На художников, которые сами считали себя «антикоммунистическими», имея в виду свои убеждения, мы должны взглянуть как на «коммунистических», имея в виду объективные особенности их продукции, тем более что и самим им сейчас это ясно. Оказавшись в пространстве универсального капитализма, они сами почувствовали, куда их тянет: меньше – в сторону галерей и частных коллекций, больше – в сторону издательств, журналов, кинопроизводства, интернета, государственных институций и общественных пространств. Коммунизм, каким его знали московские художники 1970-х–1980-х годов, – это отказ от частного рынка в пользу рынка медиального, рынка информации и идеологии. Оказавшись на том Западе, который сегодня везде, они продолжают искать – и находят – обширные зоны коммунизма в капитализме. Иные из этих зон уже раньше обнаружили самые радикальные из амери-

канских или европейских концептуалистов (не без влияния русского авангарда); но и здесь есть разница: их воля к созданию совершенных символов Ничто (пользуясь термином *Медгерменевтики*, «шлифовке маленьких лярв») противостоит гораздо чаще встречающейся воле посткоммунистических художников воплотить это Ничто просто в отказе от деятельности.

* * *

Пора вернуться к эпиграфу. Вынесенные в него строки члена группы *ОБЭРИУ* Введенского обычно считаются образцом бессмыслицы. С моей точки зрения, это точное описание практик московского концептуализма. В вертикальной плоскости, на обоях – там, где может висеть картина, в «плане искусства», – оказывается нечто реальное: художник, его перформанс, танец, крик, его социальные и дискурсивные интеракции. В горизонтальной плоскости – там, где должен был бы лежать «принесенный на блюдечке» (то есть доступный, данный априорно) предмет, в «плане реальности» – оказывается, напротив, нечто предельно абстрактное: текст, объект с текстом, объект-текст.

Перед нами описание проекта посткапиталистического искусства – его интуиции зародились в годы революции, оформился он во время «великого перелома», отрефлексировали его именно ученики Малевича Хармс и Введенский. Тот же проект нашел свое высшее выражение в московском концептуализме, продержавшись в значительной степени до наших дней. В этом проекте искусство в том смысле, который вкладывал в него XIX век, было полностью уничтожено. Модернизм на Западе оказался гораздо менее радикален – он так и не смог отказаться от представления об искусстве как о производстве вещей; в пост-искусстве без рынка в таком производстве просто нет нужды. Искусства нет, есть творчество: непрерывное производство идей, род проектирования, по отношению к которому отдельное произведение есть лишь одна из возможных инкарнаций. Произведение должно было перестать быть товаром и стать «знаком творчества». Это означало, буквально, позиционирование его в иной плоскости. Пост-искусство уничтожает потребительство и его символ, «вертикальную» картину на стене. Искусство работает в «горизонтальной» плоскости социального действия и жизнестроения (Лисицкий это символически выражал в развороте картины в пространстве).

Московский концептуализм, продолжая существовать в коммунистической экономике, отрицает вещную природу объекта. Ось субъект-объект воспринимается как несправедливая, неполиткорректная. Субъект, его тело, его личность есть последняя граница рынка, и произведение должно стать само субъектом. Именно так следует понимать, например, «акционные объекты» группы *Коллективные действия* и Андрея Монастырского, а также «переносные» выставки группы *СЗ*, в которых произведения попросту навешивались на тело того или иного зрителя. Произведения здесь не «выставляются» в капиталистическом духе, но – в коммунистическом – вовлекаются в трудовые и коммуникативные процессы.

Главным произведением искусства без рынка являются отношения между людьми, сама группа художников; в коммунистическом искусстве институции

строятся вокруг людей (кружки, союзы), а не вокруг произведений (галереи, коллекции). *Союз молодежи* 1910-х годов (объединение, в которое входили Матюшин и Кручёных), советский Союз художников, концептуалистская *Нома* строились на одном и том же – коммуникации художников по принципу обсуждения произведений друг друга («художественный совет») и рецепции новой информации об искусстве Запада. Предшественником *Номы* выступила именно группа Введенского–Хармса, которые называли себя «чинарями» (от «божественного чина» – инспирация, идущая от Дионисия Ареопагита и дошедшая до Монастырского) и также придумывали «тайное» имя (*Радикс*, *ОБЭРИУ*). «Внешний зритель» (индивидуалист, оторвавшийся от коллектива), которого недолюбливает и Союз художников, и *Нома*, – это зритель-потребитель, не включенный в процесс творчества, в отличие от инициированного зрителя-соратника, который ответит на твою работу своей.

До сих пор речь шла о том, почему на обоях появился человек; теперь о «четверге», оказавшемся в плане реальности. Как это подробно описано в книге Гройса *Gesamtkunstwerk Сталин*, отражающей в значительной степени мироощущение московских художников 1970-х годов, в СССР жизнестроительный проект оказался реализован настолько, что реальность и идеология, реальность и произведение искусства совпали («И слово племя тяжелеет / И превращается в предмет» – писал Введенский). На рубеже 1920-х–1930-х годов конструктивисты начали фотографировать тексты (лозунги), а герой романа Олеши *Зависть* видел вокруг себя вещи, покрытые надписями, – готовые концептуальные проекты, которые, однако, сознательно осуществятся лишь в начале 1970-х годов. Тогда и возникает «четверг» – концептуальный объект со словом или из слов, возвращающий искусство к работе в «горизонтальной» плоскости, на сей раз осознанной как плоскость документа, интеллектуального обмена. Противопоставление лживой вертикальной плоскости «стенда» и «плаката» и единственно реальной горизонтальной плоскости, уходящей вглубь плана действительности, очевидно в картинах Булатова и в текстах Кабакова.

Слово является еще более точным, чем тело, ответом на запрос об объекте, который не являлся бы предметом потребления. Слово никому не принадлежит. Настойчиво-абсурдный вопрос Кабакова «Чья это муха?» отсылает к произведению искусства, которое понимается в концептуализме как «летающее», «переносное», не привязанное к одному месту. Слово есть бессмертная, «ангелическая» суть предмета, вырванного из рынка и, следовательно, потока времени. Противоположностью «мухе» выступает другой лейтмотив московского концептуализма, «шкаф» («шкап» обэриутов), воплощающий представление о собственности как своего рода тюрьме.

Гипостазированная мысль, превращенное в предмет слово – главная форма произведения в московском концептуализме. В мире, где «победа материализма упразднила материю» (по известному «мо» Андрея Белого), работа художника представляет собой овеществленное имя (проект Макаревича и Елагиной *Закрытая рыбная выставка*), интегрирует в себя надпись (само слово «работа» у Лейдермана), инсценирует идиому («книга за книгой» у *Инспекции Медицинская гер-*

меневтика). Или же, напротив, описание объекта становится фиксированным термином: произведением медгерменевтов является и инсталляция *Белая кошка*, и сам термин «белая кошка». Следующий шаг, в котором гипостазируется уже не отдельная идея, но целая философская фигура, совершает другая доминирующая в московском концептуализме форма – открытая Ильей Кабаковым тотальная инсталляция, в которой переосмысляется творческий акт: это не создание чего бы то ни было, но форма мышления в пространстве и при помощи пространства, форма философской литературы, написанная не на бумаге, а в плане реальности. Предшественниками тотальных инсталляций выступают акции *Коллективных действий* и особенно теоретические тексты Монастырского, в которых доминирует мотив «мандалы» как универсальной пространственно-философской модели.

В любом случае все эти «четверги», поданные нам на блюде реальности, призваны не быть «вещами для нас», не потакать потребительству. Однако это не означает самоинсценировки высокомерной «вещи в себе». Московский концептуализм скорее представляет некие «вещи не в себе» – непознаваемое в вещи, но инсценированное в формах безумия, в абсурдных деталях типа зажатой между ягодиц подушки или велосипедного руля, водруженного на голову Маркса. Вещи в себе» успешно производит абстрактное искусство и вытекающий из него американский концептуализм, в котором лаконизм произведений должен указать на то, что в них зашифровано что-то важное. Американский концептуализм воспринял *Черный квадрат* Малевича, но, как уже говорилось, во многом формально. Московский концептуализм исходит из пост-малевичевской стадии, в которой – как у обэриутов – пост-геометрический мир начинает прорастать досадными подробностями, нелепыми деталями, и *Черный квадрат* превращается в шкаф, а летящий в белом пространстве треугольник – в слово «помидор», как в альбоме Кабакова *Вшкафусидящий Примаков*. Импульс появления этих деталей, однако, вовсе не желание сделать шаг назад от лаконизма *Черного квадрата*, но, напротив, желание его еще больше абстрагировать, прояснить так, чтобы не осталось неясностей; так же в романе Бориса Гройса *Визит* (1980), где одна очень простая фраза постоянно уточняется, чтобы читатель не понял какое-то из слов неправильно, и текст превращается в бесконечно разрастающегося монстра объяснений.

Специализация московского концептуализма – некая «нарративная апофатика», в которой идея непознаваемости мира и Бога приводит вовсе не к созданию лаконичных эмблем этой непознаваемости (такая эмблема потенциально являлась бы товаром), а к гипостазированию повествования на эту тему. Еще один фрагмент Введенского – «Не понимаю слова много / не понимаю вещи нуль» – точно пророчествует относительно двух ветвей концептуального искусства: «слова много» московского коммунистического концептуализма сто́ит того «вещи нуля», который предъявлен минималистским концептуализмом американского капитализма. И оба, разумеется, требуют продуктивного «непонимания», которое только и позволит удовлетворенно произнести вердикт «это гениально».

А. Монастырский. *Музыка согласия.* 1985

Андрей Монастырский

Батискаф концептуализма

Контексты постоянно меняются. Море контекстов неспокойно. И концептуализм – как корабль в этом море – наиболее чувствителен к волнениям на нем. Иногда может показаться, что с палубы этого корабля всех давно уже смыло за борт. Или наоборот, от затянувшегося штиля и жары все попрятались по каютам и никого на корабле не видно. Так или иначе, но похоже, что сейчас корабль пуст. Но он есть. И это исследовательский корабль. На нем могут производиться различные, невидимые постороннему глазу, работы. Например, в какое-то время вся работа на нем может быть сосредоточена в батискафе, опущенном в глубины этого контекстуального моря.

Я понимаю концептуализм скорее как философско-эстетическую методологию, «поэзис философии», а не как конкретное направление искусства, имеющее свой стиль. Слово «концептуализм» появилось в 1960-е годы. Но до 60-х годов создавались работы Дюшана, Кейджа, дадаистов и т. д., которые вполне укладываются в то понятие, которое мы называем концептуализмом. Возможно, что скоро слово «концептуализм» исчезнет, но вряд ли исчезнет метод работы с контекстами, эстетический дискурс, который мы привычно называем концептуализмом.

В России (Москве) концептуализм существует уже более тридцати лет, если отсчитывать начало стилистически артикулированного концептуализма с работы И. Кабакова *Ответы экспериментальной группы* (1970–71). Это очень долгий период. У концептуализма есть шанс оказаться столь же длительной методологией, каким является реализм – прежде всего в качестве способа творческого ви́дения, а не направления. Интенция всякого концептуального произведения всегда шире ее двух основных составляющих – текста и изображения: она больше, чем текст, с одной стороны, и больше, чем изображение, – с другой. Причем синтез этих двух инструментов в их означаемостях не является наглядным, целевым, а есть лишь повод для начала процесса творческого понимания как эстетической практики и способа восприятия концептуалистской работы.

Вместе с концептуальным искусством часто упоминают перформанс, ленд-арт и боди-арт. Это говорит о том, что концептуализм и на видовом уровне имеет чрезвычайно широкие семантические диффузные поля, а его непосредственное семантическое ядро имеет скорее чисто стилистические, исторические очертания. И вся динамика концептуалистской методологии, на мой взгляд, обеспечивается именно диффузными, а не центральной, зонами. К этим краевым зонам особенно чувствителен московский концептуализм, в чем, видимо, и кроется причина его необыкновенно долгой жизни. Сосредоточенность «на краях», на периферийной событийности как на наиболее эстетически напряженном участке дискурса с «пустым центром», постоянно демонстрировал Кабаков в своих работах 1970–80-х годов. То же самое мы видим у *КД* с их акцентацией «бокового зрения», «полосы неразличения», «незаметности» и «пустым действием» в центре. Новая

событийность возникает именно «на краях», там, где возникают вихри от соприкосновения веерных интенций различных «центров». В этом смысле положение России очень удобно: «края» российского концептуализма напряжены как западным эстетическим дискурсом, так и восточным. Например, в акции *КД Картины* центральный момент акции интонировался двумя равнозначными интерпретациями (в самом акционном тексте): «Ганс Касторп исчезает на полях сражения Первой мировой войны» (*Волшебная гора* Т. Манна) и «Бао Юй возвращается на небо в сопровождении двух монахов» (*Сон в красном тереме* Цао Сюэ-Циня).

Исследовательский характер концептуалистской практики требует высокой степени герметичности. Раньше в эту герметичность (1970–80-е годы) было вовлечено довольно много людей. Недавно я насчитал (по папкам *МАНИ*) более пятидесяти художников, поэтов, литераторов и музыкантов, работавших в те годы в рамках московского концептуализма! Население герметического «пузыря» *МОКШИ* было очень большим! Его стенки были упруги и эластичны, и он носился по самым бурным и «актуальным» местам тогдашних контекстов, вспомним хотя бы историю с журналом *А–Я*, вызовы художников в КГБ и т. п. Теперь по разным причинам это «население» сократилось до нескольких человек (в Москве). Когда мы думали над тем, кого пригласить на нашу последнюю акцию *Полет на Сатурн*, то смогли обнаружить только двух человек – Лейдермана и Ситара. Нам была важна адекватность участия зрителей, их понимание и погруженность в концептуализм как в эстетическую практику «здесь и теперь», а не просто присутствие на неком давно известном и мифологизированном «ритуале *КД*». С таким отношением к нашей деятельности можно было найти значительно больше зрителей, – но это совсем не то, чего бы нам хотелось и что противоречит исследовательскому духу и рабочей «герметичности» нашего «батискафа».

Надо сказать, что объемы этой герметичности, обеспечивающие внешние пространства созерцаний и исследований, независимо от количества вовлеченных в нее участников, остаются всегда одинаковыми. Меняется лишь оболочка, инструментарий, техническое обеспечение. Если раньше это была оболочка большого воздушного шара, то сейчас это, скорее, именно металлический батискаф. В акции *Полет на Сатурн*, в задействованном там рассказе Г. Гаррисона, описывается огромный металлический шар с толщиной стенок 10 метров, на котором участники экспедиции опускаются на поверхность Сатурна. На что-то в этом роде, на мой взгляд, сейчас и похож «батискаф концептуализма».

В течение этих тридцати лет московского концептуализма из оборота ушли несколько дискурсов – идеологический (и соответственно соц-арт) и стилистические, такие, как нью-вейв (APTART в нашем варианте), неоэкспрессионизм, симуляционизм и, собственно, сам концептуализм (он ушел раньше всех) как школьная стилистика в черно-белом и чисто текстовом варианте. Но все равно индивидуализированное «искусство после философии», «искусство после идеологии» и «постстилистическое искусство» так или иначе продолжают функционировать.

Особенность московского концептуализма (помимо очень высокой степени логоцентризма), на мой взгляд, состоит в том, что до конца 1980-х годов оно было минимально социализировано: выставки *Клуба авангардистов* начались только

с 1987 года. Художникам приходилось самим выстраивать инфраструктуры и институты репрезентации, которые оказывались пронизанными творческими инспирациями. На Западе художники практически сразу «трансцендировались» в эти репрезентативные структуры, созданные не ими. При таком «трансцендировании», чаще всего с помощью кураторов – институт, который начал возникать у нас только в начале 1990-х годов, – всегда есть опасность, что тебя так или иначе подвергнут какой-либо цензуре, тенденции, «отсеют ненужное» и т. п. Или наоборот, в случае успеха будут требовать все новые и новые проекты, не учитывая инспиративные ритмы и способствуя появлению целого вала «проходных» работ. И в случае такой закоординированности институтами художник, как правило, не находит в себе силы сделать значимую для своего творчества паузу, как это делал в свое время Дюшан, когда инфраструктура современного искусства еще не была развита. Для московского концептуализма 1970–80-х годов такой опасности не существовало. Была, что называется, полная «свобода творчества» – и от официального искусства, и от институтов современного искусства в западном смысле. Эти институты (некоммерческие) «выращивались» самими художниками, сохраняя атмосферу «первичности» и концептуальности. Таковыми были сеансы просмотров кабаковских альбомов в его мастерской, обсуждения работ, выезды художников за город – выставки и акции, издание папок и сборников *МАНИ* и *Поездок за город* (которые продолжаются до сих пор), издание журналов, например, захаровского *Пастора* и т. д. Не в последнюю очередь именно «закрытость» и недоступность экспозиционных пространств в обычном смысле, наверное, побудили меня придумать целую теорию экспозиционных и демонстрационных знаковых полей, систему «инспираторов» и экспонем, которая оказалась вполне «рабочей» и для дальнейших построений различных концептуальных систем и интерпретаций.

Часто эти выращенные «институты» тут же брались в «творческий оборот», используясь как новые контексты. В акциях *Коллективных действий*, например, зрительские группы или акты обсуждений рассматривались и рефлектировались как части демонстрационных полей в динамическом развитии и построении новых контекстов, новых пространств и временны́х структур. В отличие от кабаковских разработок конкретизированных «обсуждений» в его альбомах и картинах, мы имели дело со зрительскими группами и обсуждениями как единицами демонстрационных моделей, то есть это были «зрители как таковые» по отношению к другой части субъектно-объектных отношений, а не зрители с точки зрения их высказываний и интерпретаций по отношению, например, к конкретной картине.

О концептуализме часто говорят, что это искусство не создания форм, материала, а искусство отношений и понятий, исследующее границы самого искусства. Здесь следует уточнить, что кроме исследований (в таком случае мы имели бы дело в основном только с теоретическими статьями), речь все же идет о расширении границ искусства, которое никак не может обойтись без форм, пластики и материала. Существует пластика текста – дескрипций, дискурса и нарратива, фотодокументации (если речь идет об акциях и перформансах), объектов, структуры действий и т. п. Сочетания контекстов имеют определенную форму, которая, в конце концов, и становится произведением искусства. При вышеприведен-

ном узком, школьном понимании концептуализма (искусство отношений и понятий) речь может идти о нескольких работах, в основном, шестидесятых годов (типа Кошута, группы *Art&Language*, Он Кавара и т. п.). В такие рамки совершенно невозможно уложить, например, работу Дениса Оппенгейма *Пересадка кукурузы на дно моря* или его же *Дугу* (тыква в полиэтиленовом пакете всплывает от испускаемых ею газов, а веревки, привязанные к пакету и двум кирпичам, лежащим на дне моря, образуют дугу в воде). Или работу Хатчинсона 1970 года, в которой он выложил вокруг жерла вулкана в Мексике 204 килограмма белого хлеба. Именно неожиданное сочетание контекстов, порождающее интереснейшие образы и ситуации, мне и представляется настоящим концептуализмом как искусством «после» (философии, идеологии и т. д.). Лично я инспирировался в свое время работами такого рода. В московском концептуализме тоже было сделано немало работ в таком же духе. Это акции Н. Алексеева семидесятых годов вроде *10 000 шагов*, *Семи ударов по воде*, его серии *Маленькие работы*. У Ю. Лейдермана были замечательные акции середины восьмидесятых, где неожиданная ситуативность сочеталась с точным поэтическим называнием действия, фразой типа «подписи под картинкой» – затем фотографии акции вместе с определенным образом написанным текстом (пластика шрифта была очень важна) помещались в книжку или тетрадку. Эти тетради Лейдермана составили особый жанр, который можно назвать «акционным текстом», поскольку, на мой взгляд, именно текст, поэтическое высказывание порождали сюжетику действия (в том числе и структурного действия самой «тетрадности»).

В концептуализме большое значение имеет всякого рода документация, фактография. В практике *КД* мы ввели понятие «фактографический дискурс», где фактография полагалась первичным материалом, на основе которого выстраивалась последующая пластика того или иного произведения. Заявлялась открытость начала и конца эстетической событийности, то есть начало действия или его окончание и были предметом эстетической рефлексии в той или иной акции. Вообще многоуровневость демонстрационного поля, одним из слоев которого и является фактографический дискурс, становясь предметом рассмотрения в концептуалистской практике, порождала новые художественные пространства, где видовая систематика переставала играть определяющую и ограничивающую роль. Возникала совершенно другая системность взаимоотношения элементов происходящего, другие пограничные взаимодействия между природой художественных жестов – визуальных, текстовых, аудиальных, дискурсивных и т. д.

Концептуализм и музыка, в широком смысле вообще фонация – это особая тема рассмотрения. *КД*, например, много занимались речевыми и звуковыми редимейдами и объективацией речи (чему посвящена серия акций *Перспективы речевого пространства*). И в новых акциях 2000-х годов фонограммы часто являются центральными составляющими эстетического акта, аудиодискурса *КД*. Линия Джона Кейджа в современной музыке (и в современном искусстве вообще) была всегда чрезвычайно важной для нас.

Концептуализм – это своего рода «небесные линейки», с помощью которых вычерчиваются эйдетические «рисунки» на границах мелоса, поэзиса, разного

рода дискурсов и т. д. В этом смысле определение концептуализма как «искусства идей» достаточно точно описывает его природу и методы. Но в то же время эти «небесные линейки» вычерчивают и направления для созерцаний. Лично для меня вся эта оптика и методология концептуализма прежде всего настроена именно на созерцания уже существующего, созерцания открывающихся с помощью этой оптики пространств и ритмов, укрытых в обыденном.

Я называю эти линейки «небесными», потому что кажущийся рационализм концептуалистских построений на самом деле таковым не является. Удачное, продвинутое произведение всегда в высшей степени инспиративно, оно может годами и даже десятилетиями порождать интерпретационные процессы. Его можно понимать, и инспирироваться этим пониманием, очень долго. Да, концептуализм – искусство идей, но не просто голых идей, голых фраз или приборов в физическом школьном кабинете. Наравне с идеей форма, в которой она выражена, в концептуализме вещь первостепенная.

Если сравнить чисто текстовые работы Кошута и Кабакова (например, *Универсум* Кошута и доски-объяснения Кабакова), то мы видим, что текст у Кошута написан на абстрактной черной или белой поверхности, в то время как у Кабакова текст помещен на коричнево-охристых или специфически зеленых оргалитах, цветовая гамма которых отсылает к целому морю советских оформительских щитов того времени. То есть у Кабакова в его досках-объяснениях присутствует еще и контекст экспозиционного знакового поля, который расширяет семантическую объемность этих работ, как бы придает им «метафизику по горизонтали». Эта энергия расширения от ядра (сама работа) к периферии (советский казарменно-идеологический дизайн) опять же активирует те самые «краевые зоны», о которых я писал выше как об особенностях московского концептуализма. То же самое можно видеть и в лейдермановских тетрадях с их особым трафаретным шрифтом, отсылающим к советским объявлениям, надписям, указаниям, запрещениям и т. д.

Сейчас, когда все пространство России покрывает торговая идеологема и все оно заполнено консюмеристскими текстами и знаками, для московского концептуализма, чувствительного к эспозиционности, чисто текстовые работы вряд ли возможны. Советское идеологическое пространство было герметичным, и с его автохтоникой было интересно работать не столько впрямую, как это делал соцарт, а именно на уровне экспозиционных знаковых полей, подвергая их феноменологической редукции и разгерметизации. Современные российские экспонемы разгерметизированы изначально, языки описания не несут в себе никакой потаенности, сокрытости и не представляют эстетического интереса. На мой взгляд, сейчас для концептуализма продуктивны «дальние» пространства, маргинальные с точки зрения мейнстрима, – например, научные языки описания. Еще Кант в своей докритической статье *Всеобщая естественная история и теория неба* писал, что чем дальше от солнца, тем интереснее и тоньше жизнь. Может быть, там и нет никакой органической жизни, как мы это сейчас понимаем, но «жизнь дискурса» в тех дальних краях мне представляется наверняка более интересной.

П. Пепперштейн. *Человек наслаждения*. 1995

Борис Гройс

Московский концептуализм: 25 лет спустя

Что можно написать о московском концептуализме после стольких лет? Можно, конечно, пуститься в воспоминания и написать что-нибудь мемуарное. Но кому это сейчас интересно? Даже самому автору этих строк неинтересно. Поэтому лучше попытаться отреагировать на суждения о московском концептуализме, с которыми автор сталкивается многократно, посещая время от времени современную Россию. Таких суждений в основном два:

1. Московский концептуализм вообще не концептуализм, потому что он не похож на стандартный англо-американский Concept Art – такой, каким он представлен группой *Art & Language* или Джозефом Кошутом.

2. Московский концептуализм был реакцией на советский режим и на специфическую ситуацию художника при этом режиме. С крахом этого режима московский концептуализм потерял всякий смысл, так как он целиком остался в своем, советском времени.

Итак:

(1). Да, московский концептуализм не похож на англо-американский Concept Art. С этого утверждения начинается моя статья *Московский романтический концептуализм* (1979), и там же объяснено, в чем разница между этими двумя феноменами. Но, конечно, можно спросить: если эти феномены столь различны, то зачем называть их одним и тем же именем? Ответ прост: сам по себе англо-американский Concept Art представляет собой лишь один из вариантов концептуалистских течений, распространившихся в 1960-е–1970-е годы по всему миру. К этим течениям принято относить творчество бельгийца Марселя Бродхерса, итальянца Джулио Паолини, бразильцев Лижии Кларк или Хелио Ойтицика – среди многих и многих других художников того времени. Все эти художники весьма различны по методам работы, по материалу, с которым они работали, по стилистике, эстетике и идеологии их работ. Но всех этих художников объединяет общий концептуалистский интерес – а именно интерес к соотношению между изображением и языком. На протяжении веков изображения и текст воспринимались как принципиально различные медиа. В эпоху модернизма оппозиция между языком и изображением резко обострилась. Художники стремились освободиться от литературности, повествовательности, содержательности, идеологичности. Они стремились изготовить нечто такое, на что можно только смотреть, но что нельзя передать словами. В то же время модернистская литература стремилась освободиться от всякой картинности, описательности – стать «чистым текстом». Концептуализм, напротив, понял визуальное искусство как своего рода язык, а текст – как своего рода изображение. Мы можем говорить о концептуалистских стратегиях во всех тех случаях, когда речь идет о снятии оппозиции

между картиной и текстом, между объектом и языком. Несомненно, русские, московские художники и поэты 1970-х годов, такие, как Кабаков, Булатов, Чуйков, Пригов, Рубинштейн, Монастырский, занимались именно этим. Поэтому их вполне правомерно называть концептуалистами.

(2). Но что же общего между картиной и текстом? Это общее выявляется с наибольшей очевидностью, когда и картина и текст функционируют на равных правах в контексте анонимных коммуникативных систем, характерных для нашей эпохи. Робот, посланный сегодня на Марс, сам производит съемку, изготовляет изображения, пересылает их на Землю компьютеру, который эти изображения анализирует, сравнивает с другими изображениями, хранящимися в его памяти, и делает соответствующие выводы. Мы имеем здесь действующую модель всей художественной системы, включая художника, куратора, галериста и художественного критика. В наше время индивидуальный человек утратил монополию на изготовление как картин, так и текстов. И именно это обстоятельство позволяет ему снять оппозицию между ними, ибо он не должен более спрашивать себя, кто он – писатель или художник? В контексте современных анонимных коммуникационных систем этот вопрос просто не релевантен. К таким анонимным системам относятся коммерческий дизайн или коммерческая реклама. Но к таким же системам относится и система репрезентации политики в медиа – равно посредством текста или изображения. Советская система была одной из таких систем медиальной репрезентации политики. Эта система отжила свой век, но ее сменили другие системы, действующие, однако, по тому же принципу. В таких делах все решает технология, а технология медиальной репрезентации изменилась куда меньше, чем это принято думать. Соответственно, и позиция художника по отношению к этим анонимным машинам по производству, распространению и потреблению текстов и визуальной продукции остается в основном той же самой, что раньше. В 1960-х годах произошло эпохальное событие – утрата индивидуальным автором монополии на производство как изображения, так и текста. Концептуализм – в различных его вариантах – был реакцией на это событие. Событие это необратимо. Восстановление традиционной фигуры авторства невозможно, так как для этого нет технических предпосылок. Поэтому о преодолении концептуализма говорить сегодня явно преждевременно. Современный художник, т. е. художник-постконцептуалист, перестал быть кустарным производителем текстов и изображений, какими были художник и писатель в доконцептуалистскую эпоху. Современный художник, – скорее, потребитель, аналитик и критик изображений и текстов, производимых современной культурой. И эта роль современного художника в ближайшее историческое время вряд ли может измениться.

Московский концептуализм

Проекты

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ

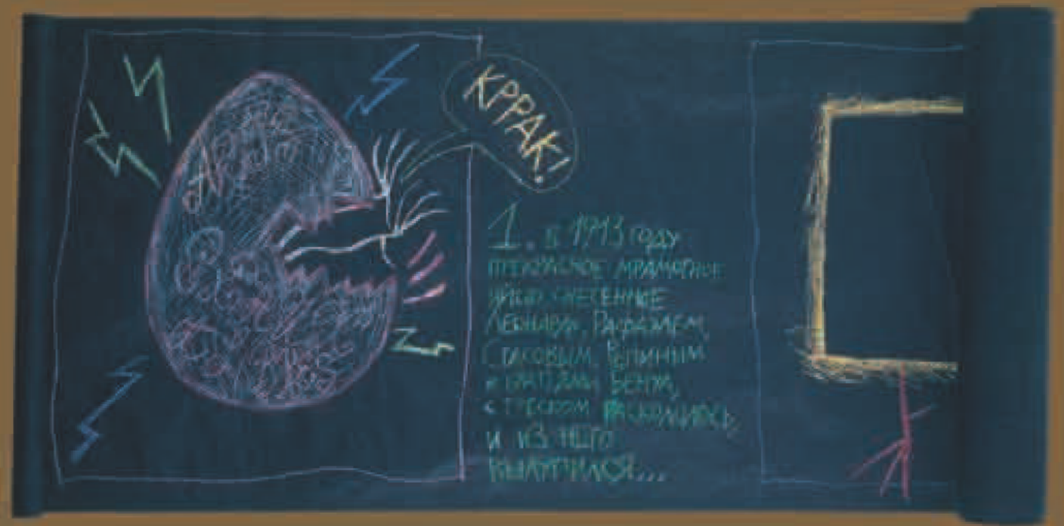
Художник, литератор, эссеист. Родился в 1953 в Москве. Окончил МСХШ и Московский полиграфический институт. В 1975–1980 член группы *Коллективные действия*. В 1982 сооснователь движения *APTART* и одноименной галереи. В 1986 был одним из основателей и участников первой концептуальной рок-группы *Среднерусская возвышенность*. В конце 1980-х – начале 1990-х жил в Париже. Живет в Москве.

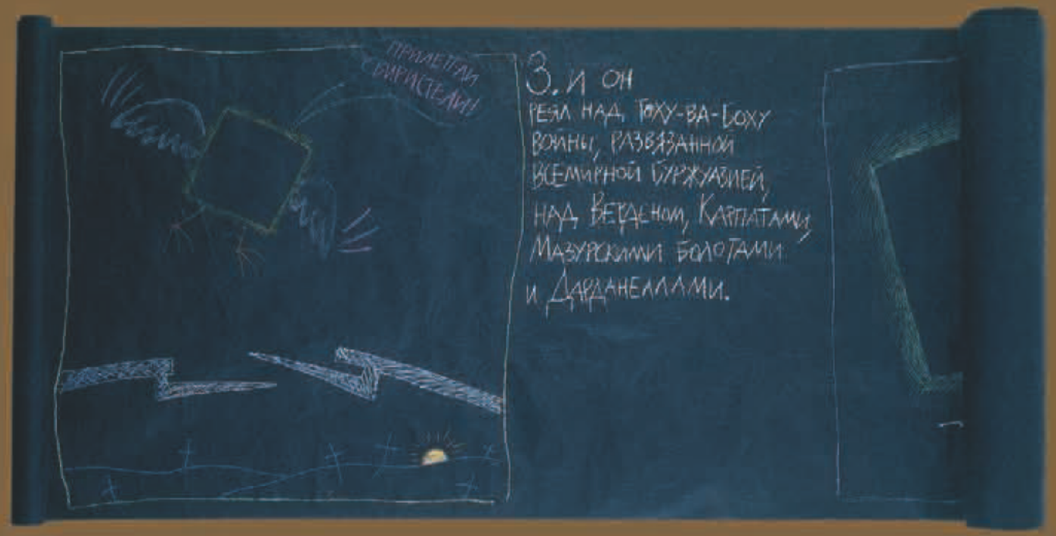
NIKITA ALEXEEV

Artist, writer and essayist. Born in Moscow in 1953, he studied at the Moscow Secondary Art School and graduated from the Moscow Institute of Printing. In 1975–1980 he was a member of the *Collective actions* group, founding the *APTART* movement and a gallery of the same name in 1982. In 1986 he was one of the founders and participants of the first conceptual rock groups *Central Russian Upland*. Having lived from the early 1980s to 1990s in Paris, he currently lives in Moscow.

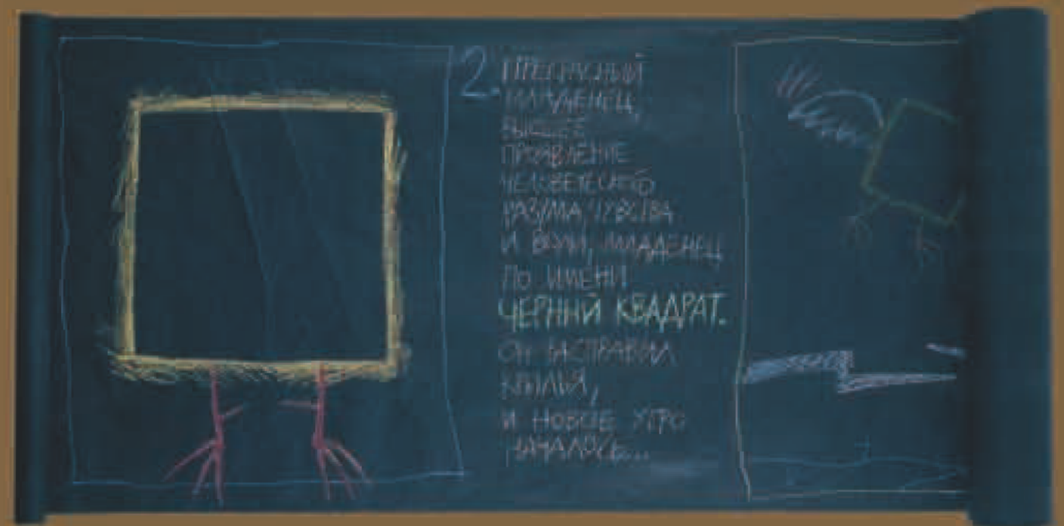
Семь ударов по воде. Перфоманс. 1976

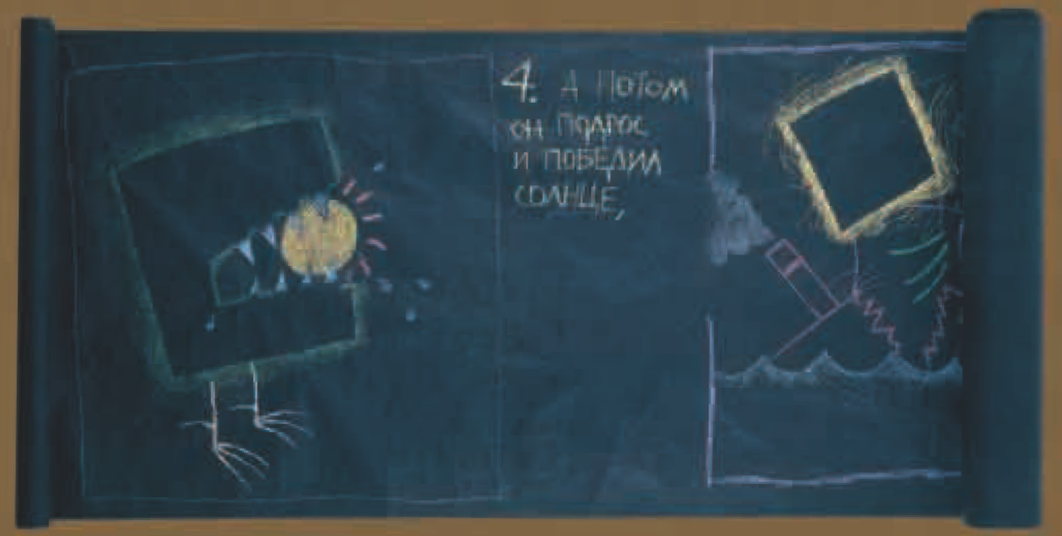
КРАТКАЯ ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, ИЛИ ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ ЧЕРНОГО КВАДРАТА



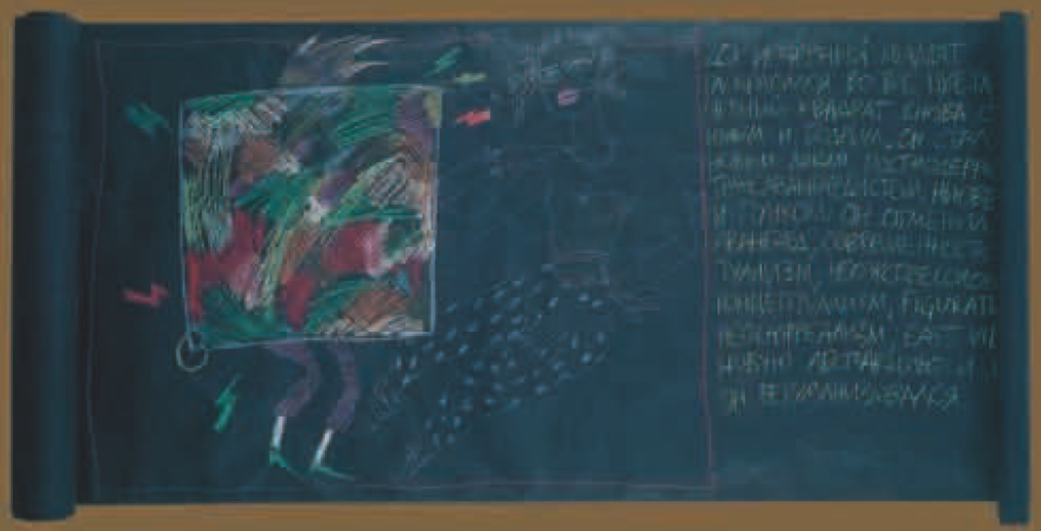


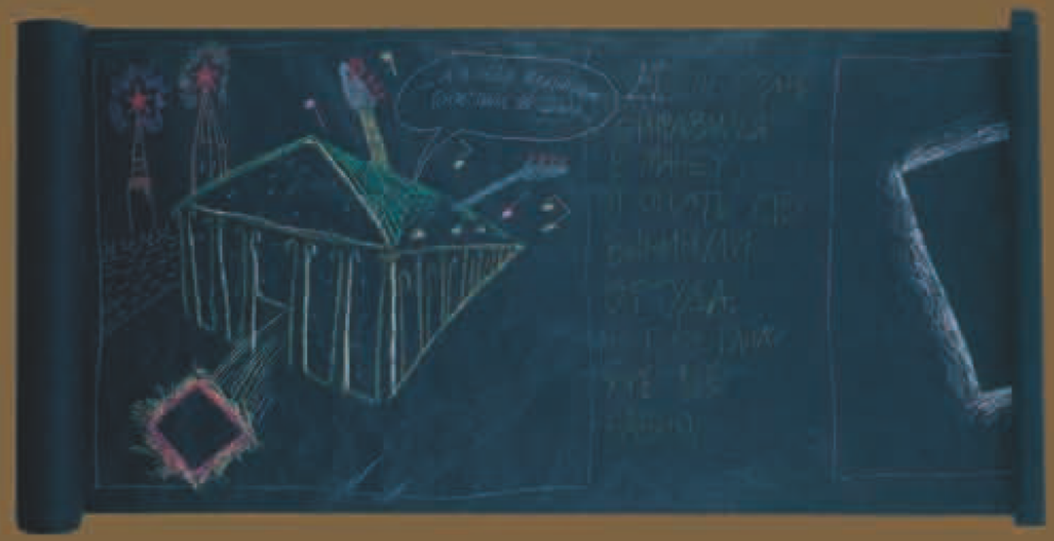
На страницах 30–37: *Краткая история современного искусства, или Жизнь и смерть Черного квадрата.* 1986

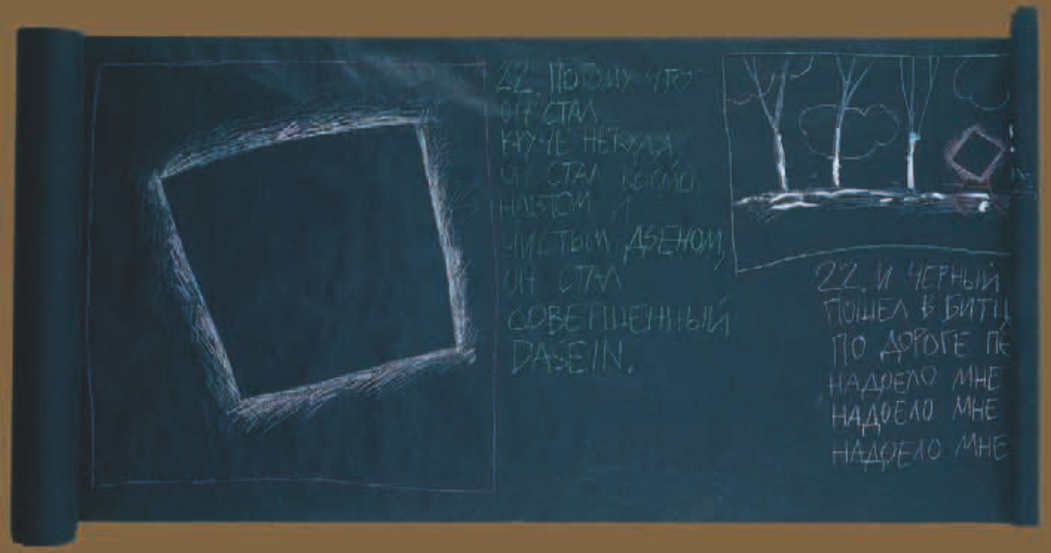


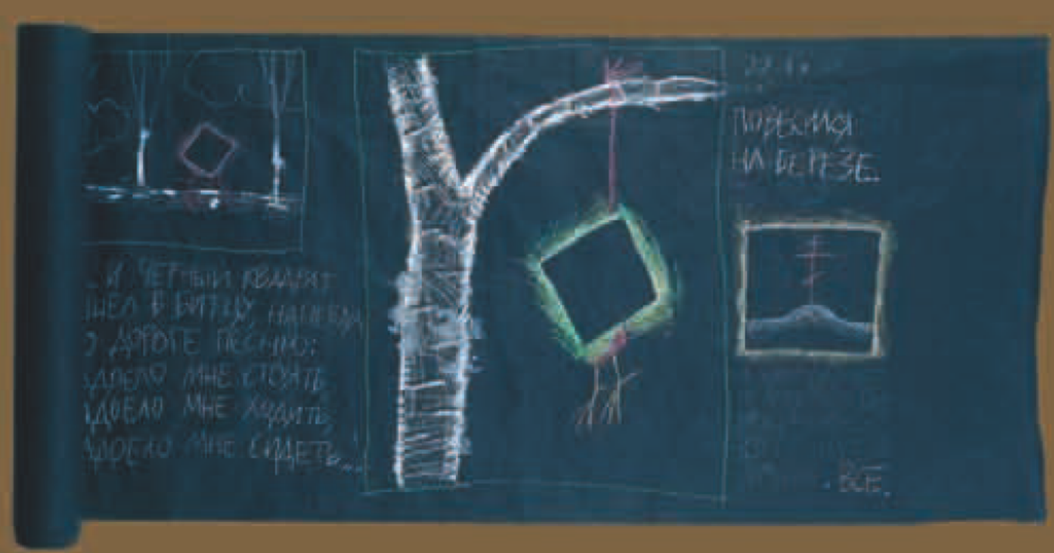


17. ВЫШЕЛ НА УЛИЦУ - ПОПАЛ ПОД БУЛЬДОЗЕР.






22. ПОТОМУ ЧТО
ОН СТАЛ
КРУЧЕ НЕКУДА
ОН СТАЛ КОСМО
НАВТОМ И
ЧИСТЫМ ДЗЕНОМ,
ОН СТАЛ
СОВЕРШЕННЫЙ
DASEIN.
22. И ЧЕРНЫЙ
ПОШЕЛ В БИТЦ
ПО ДОРОГЕ ПЕ
НАДОЕЛО МНЕ
НАДОЕЛО МНЕ
НАДОЕЛО МНЕ


ПОВЕСИЛСЯ
НА БЕРЕЗЕ.
ВСЕ.

Никита Алексеев

Краткая история современного искусства,
или Жизнь и смерть Черного квадрата

1 – Кррак!
В 1913 году прекрасное мраморное яйцо, снесенное Леонардо, Рафаэлем, Стасовым, Репиным и братьями Бенуа, с треском раскололось, и из него вылупился...

2 прекрасный младенец, высшее проявление человеческого разума, чувства и воли, младенец по имени Черный квадрат. Он расправил крылья, и новое утро началось...
– Прилетели свиристели!

3 И он реял над Тоху-ва-Боху войны, развязанной всемирной буржуазией, над Верденом, Карпатами, Мазурскими болотами и Дарданеллами.

4 А потом он подрос и победил солнце,

5 а в наступившей темноте сбросил Пушкина с корабля современности. Но и этого было ему мало.

6 И тогда он увидел, что по небу летят два квадрата, Красный и Белый, и бьются.
И Красный квадрат победил, и Белый квадрат с позором пропал, рухнул, рассыпался, одни перья кружились в воздухе.
И Черный квадрат победил Красный квадрат и сказал себе: «Вот весна моей жизни бросает на сердце цветы. Полечу за ней и буду счастлив, честен, прям и полезен людям».

7 И он попал на землю, где всё было красно. Ему было так странно, как на качелях, подвешенных к небу, его любовь была как горящий дом. Потому что он не мог найти свою милую, потому что вокруг всё было красным-красно.

8 И поднималась проросль мировая.
И вставало солнце родины.
– Чего ж тебе, кудрявая, надо?

9 И он прикрыл наготу и решил забыть себя и свою любовь и занялся жизнестроительством.

10 Но из этого ничего не вышло...

11 И Черный квадрат покатился...
пополз...
поковылял на тоненьких ножках...

12 Он любовался луной, полевыми цветами, ртутью утреннего моря и закатами над полынными холмами, он ловил последний луч, вспыхивавший золотом на церковном кресте, он очаровывался изгибами женского тела, он дышал полной грудью, пас коров и слушал крестьянские песни, пугался, прятался в шкаф и мечтал о Макао.

13 Он опять становился собой.
Пролетал рок-н-ролл.
Пели песни Гагарин, Зиганшин и остров Свободы.Черный квадрат перестал бриться.

14 Дружил с обезьяной и ослиным хвостом.
– Нам такое искусство не нужно!

15 Оказался в Манеже – но из этого ничего хорошего не получилось.

16 Залез в подвал, смотрел на ноги прохожих.

17 Вышел на улицу – попал под бульдозер.

18 Очухался – стал жить лучше.

19 Стал участником многих уличных, квартирных, однодневных, зональных, республиканских и международных выставок, но потерял почву под ногами.

20 И Черный квадрат раскрасился во все цвета.Черный квадрат снова стал юным и бодрым. Он стал новым диким, постмодернистом, трансавангардистом, ньювейвером и панком. Он отменил: авангард, современность, концептуализм, неоэкспрессионизм, постконцептуализм, Figuration libre, неосюрреализм, East Village, новую абстракцию и по-мо. Он регуманизовался.

21 Он опять отправился в Манеж, и опять его выкинули оттуда. Но ему было уже всё равно.

22 Потому что он стал круче некуда, он стал космонавтом и чистым дзеном, он стал совершенный DASEIN.

23 И Черный квадрат пошел в Битцу, напевая по дороге песню:
Надоело мне стоять,
Надоело мне ходить,
Надоело мне сидеть...

24 И повесился на берёзе.
И благодарное человечество поставило крест на его могиле. ВСЁ.

Черный квадрат Малевича – один из сильнейших персонажей трагифарса, который называется «современное искусство». В отличие от *Фонтана* Дюшана, – мой соотечественник. То есть, наверно, он был наиболее естественным героем для меня. Тем более, что в 1986-м, на заре перестройки, он еще был под запретом, и я его видел только на репродукциях в западных изданиях. А тут еще – прочитанные когда-то давно теоретические тексты Малевича о супрематизме, совершенно комиксные по их жанру и богословскому угару. Вот я и додумался, не могу вспомнить почему, растянуть квадрат до концептуально бесконечного прямоугольника, тем более что по случаю удалось купить рулон черной фотографической бумаги. Был квадрат – станет линия, которая, возможно, когда-то пересекается с чем-то еще.

Но в этой истории, которую я пытаюсь восстановить, есть еще одно, и пожалуй, для меня самое важное. Рулон черной бумаги я покрывал рисунками в своей небольшой комнате, на столе, не имея сценария с раскадровками. Слева лежал на полу ролик, постепенно сматывавшийся направо. То есть – я не уверен, что к середине работы я точно помнил то, что нарисовал в ее начале. Это – мультяшка, сделанная очень быстро и без надежды на прокат по телевизору или в кинотеатрах. *Жизнь и смерть Черного Квадрата* была сделана специально для выставки *Биться за искусство*, в очень специфических жизненных и социальных обстоятельствах. Это заведомо эфемерная работа, иначе я бы, наверно, не расстелил ее на снегу.

Через много лет ее эфемерность усиливается еще тем, что целиком я ее видел один раз – в Битце, на снегу. Но тогда, разумеется, не было ни времени, ни желания рассматривать, что нарисовал. Так что нарисовано – не помню.

Почему прохожие в парке Битца ее не затоптали – не знаю. Наверно, они тогда с уважением относились к любому искусству.

Никита Алексеев. 2004

АВТОР – Автор с большой буквы, псевдоним физического автора (ср. коллективный псевдоним В. Комара и А. Меламида – «Известные художники 70-х годов XX века»), отчасти пародирующий идею романтического автора-демиурга. Важен принципиальный разрыв между наличием Автора и предельно неавторским стилем текстов т. н. Программы работ (см.).

Термин Л. Рубинштейна (работы 1975 г.)

АГЕНТ – специфическое состояние заброшенности и отчуждения от происходящего, при котором человеку кажется, что он агент чего-то, ему самому неведомого, десантированный без какого-либо задания и не принадлежащий ни к какой агентуре. Состояние Агента нефункционально: он равномерно отчужден от всего («для Агента все ступени скользкие»). Предполагается, что это эйфоризированная контрверсия паранойи.

Термин С. Ануфриева (1989)

Определение предоставлено П. Пепперштейном

АКЦИОННЫЕ ОБЪЕКТЫ – жанр концептуальных объектов-«гэджетов», предполагающих оперативное взаимодействие с ними со стороны зрителей. Своего рода «аппараты» для получения эстетического впечатления, задающие определенное направление в работе эстетической мысли. Таковы все объекты *Элементарной поэзии* А. Монастырского (*Палец*, *Пушка*

и т. д.). Из предшествующих работ – некоторые объекты Р. Морриса 1960–1970-х гг. и т. п.

А. Монастырский. *Комментарий к объектам Элементарной поэзии*. 1979 // *Akzente*, № 3, 1982, с. 256. Также в текстах 1990-х гг.

АЛЛИЛУЕВАНИЕ – акты называния того или иного имени в любом тоталитарном пространстве тотального именования. (От «аллиллуйя» – «слава»; вероятно, именно это определило женитьбу Сталина на Аллилуевой).

А. Монастырский. *Предисловие к пятому тому ПЗГ*, 1989 // *Поездки за город*, 1998

АНАЛИТИЧЕСКОЕ ДРЕВО – потенциально бесконечный процесс самопорождения объектов искусства путем последовательной фрагментации.

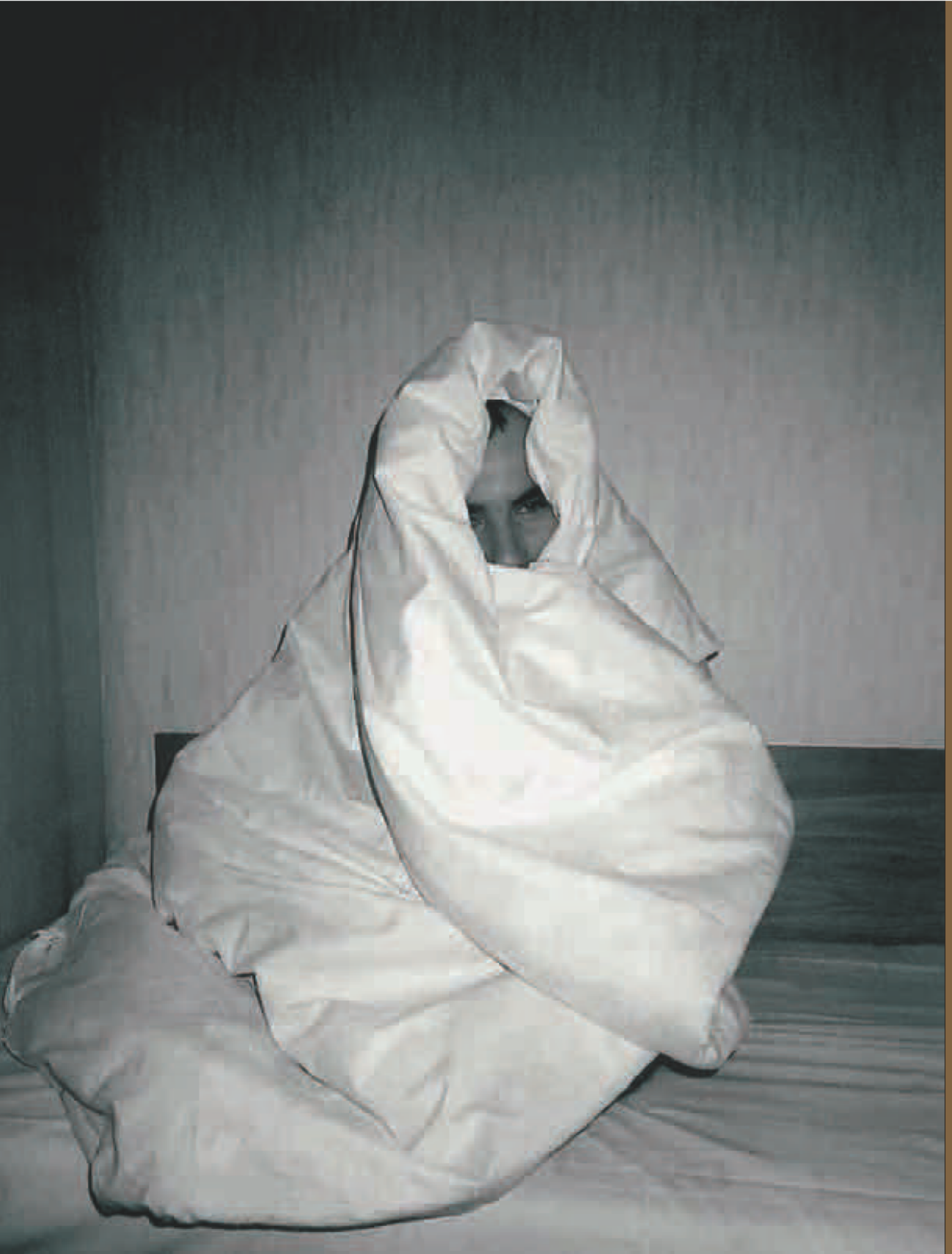
Термин И. Чуйкова (работа *Аналитическое древо – Stammbaum der Analyse*, 1994)

АРТART – название галереи в квартире Н. Алексеева, которое потом стало названием направления в московском концептуализме. Звучит как «аптарт» (от англ. «apartment art», квартирное искусство), но одновременно играет с написанием слова «арт» на кириллице и латинице.

Термин возник в 1982 г. в разговоре М. Рошаля и Н. Алексеева при участии С. Гундлаха

АРТИФИКАЦИЯ (артификационный каприз, артификационное искажение) – высказывание (артикуляция), имеющее вид «произведения искусства».

П. Пепперштейн. *Идеологизация неизвестного*. 1988 // В настоящем издании

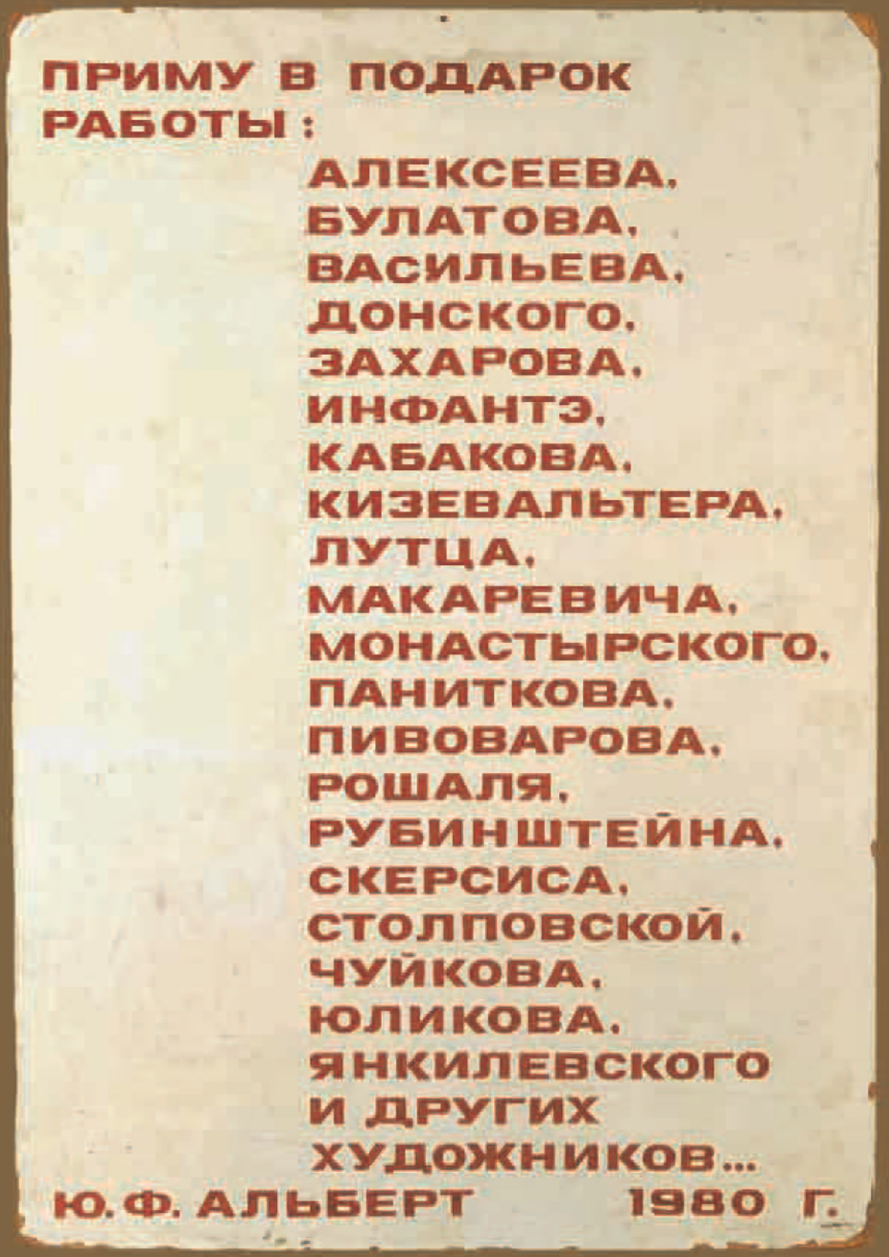


ЮРИЙ АЛЬБЕРТ

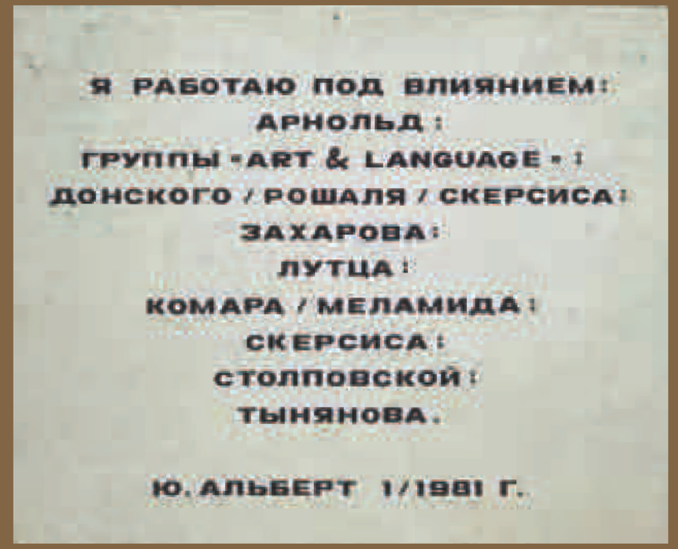
Художник, автор картин, инсталляций, проектов. Родился в 1959 в Москве. В 1974–1977 учился у Екатерины Арнольд, в 1977–1980 – на художественно-графическом факультете Московского педагогического института. С 1983 участник квартирных выставок *APTART*'а. Живет в Москве и (с начала 1990-х) в Кёльне.

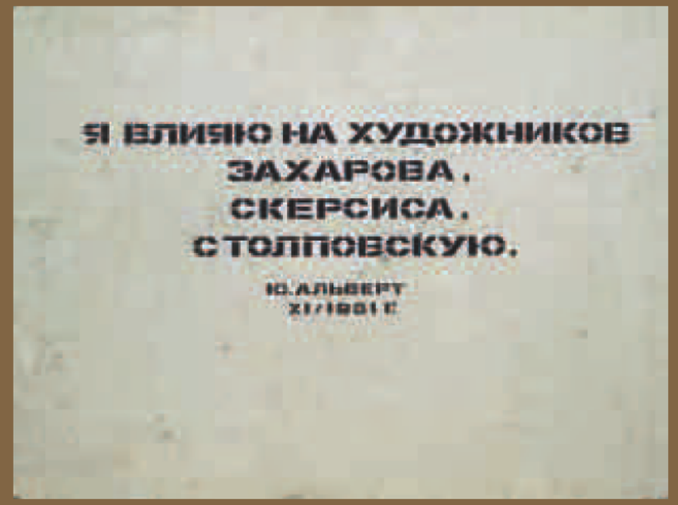
YURI ALBERT

Artist, creator of paintings, installations and projects, he was born in Moscow in 1959. In 1974–1977 he took classes with E. Arnold, studying at the Department of Art Graphics of Moscow Pedagogical institute in 1977–1980. Since 1983 he has participated in *APTART*'s apartment-exhibitions. From the early 1990s he has resided in Moscow and Cologne.

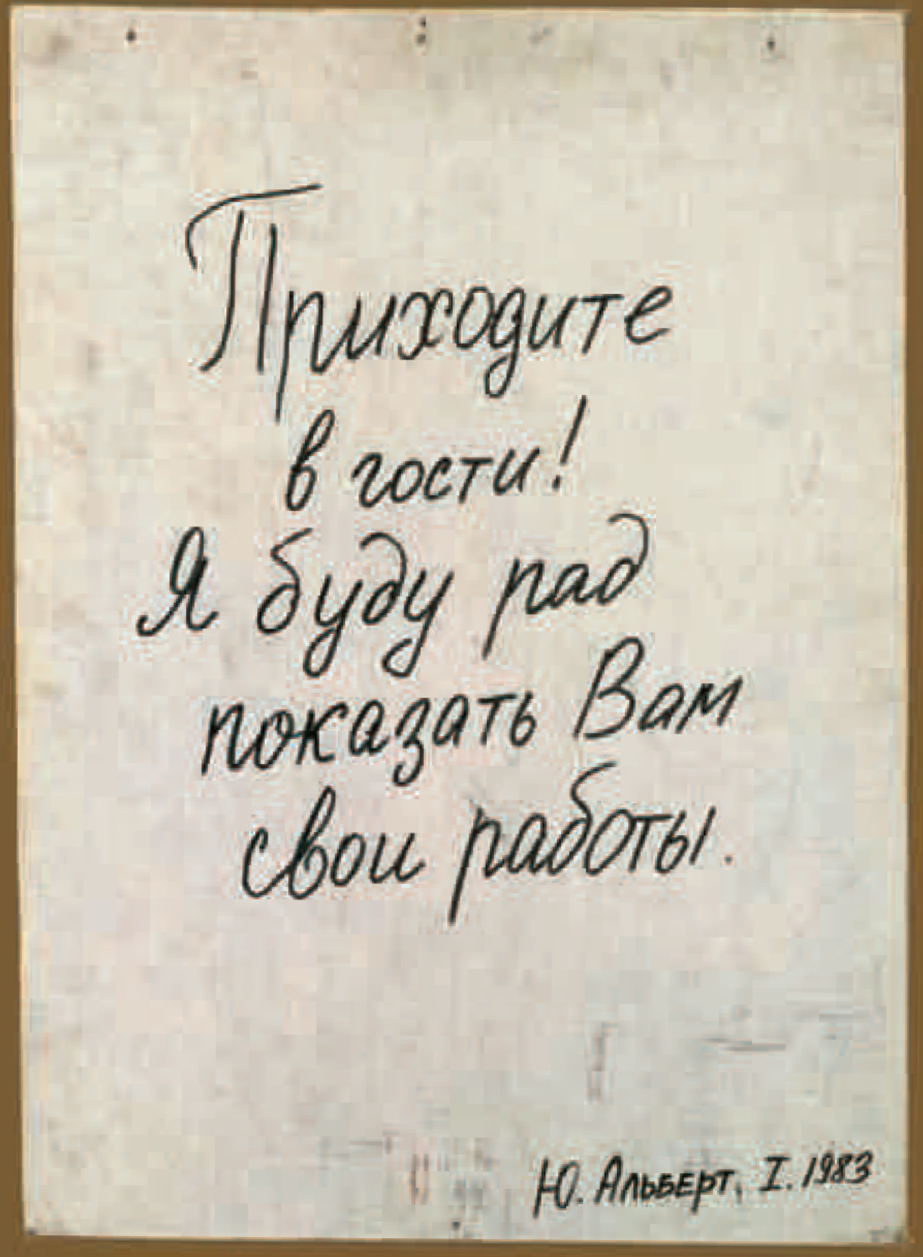


Приму в подарок... 1980

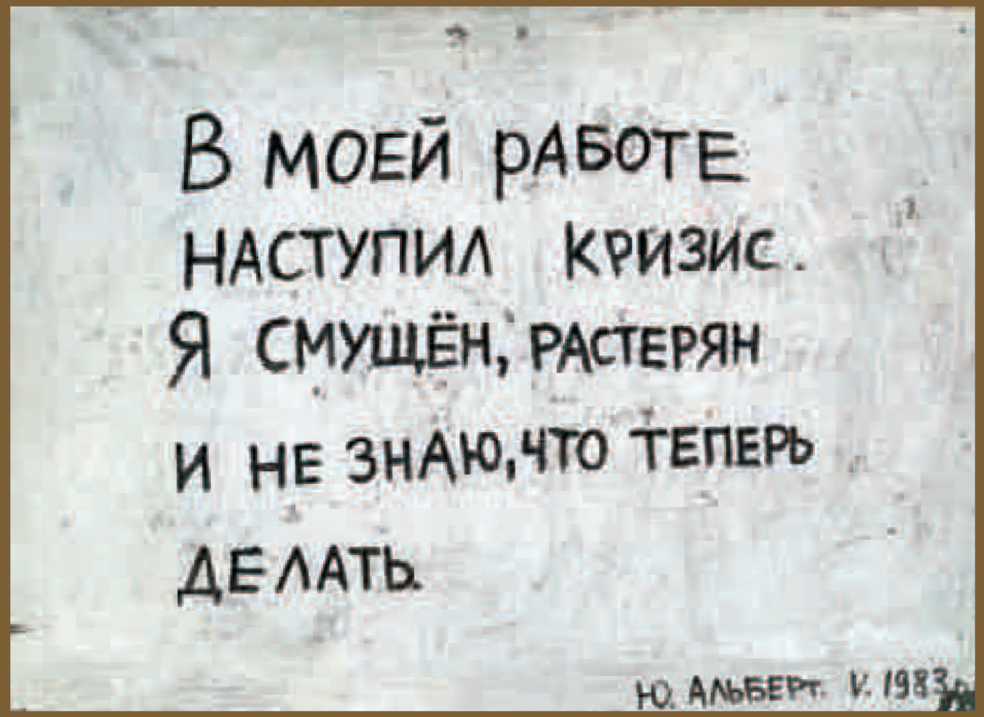




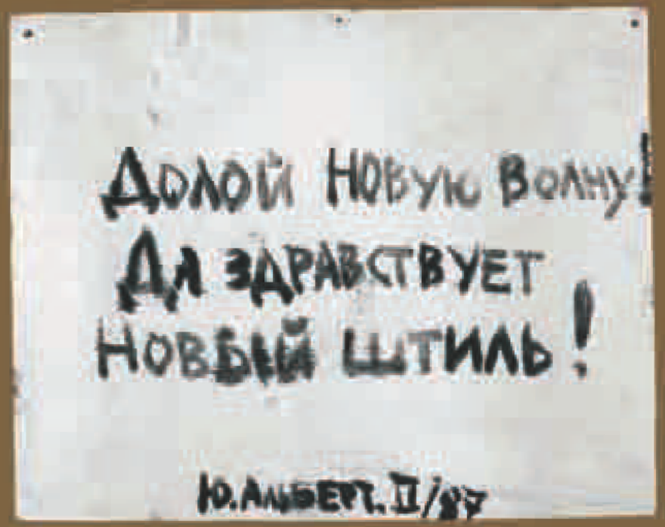
Я работаю под влиянием... 1981
Я влияю на... 1981

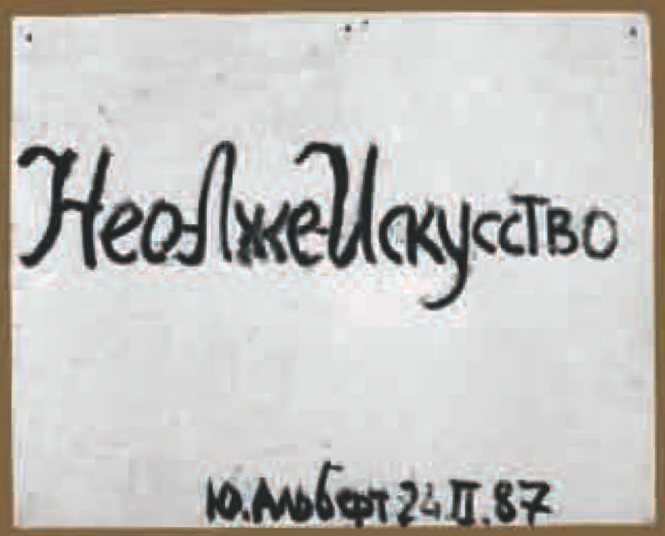


Приходите в гости... 1983

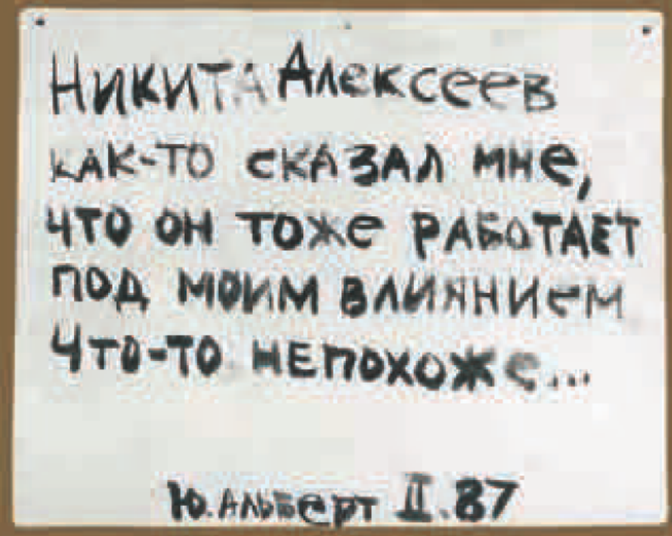


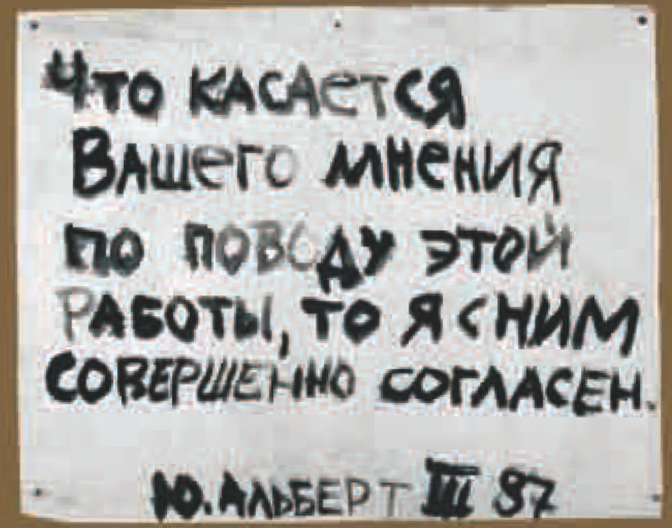
В моей работе наступил кризис... 1983





Долой Новую Волну!.. 1987
Нео-Лже-Искусство. 1987





Никита Алексеев как-то сказал мне... 1987
Что касается Вашего мнения по поводу этой работы... 1987

В 1996 году я начал серию автопортретов: уселся перед зеркалом, завязал себе глаза, взял карандаш и стал рисовать. Мне кажется (и это очены важно), что по рисункам все-таки видно, что это – автопортреты. Несмотря на сюрреалистский прием, мне важна не работа случайности, а наоборот, сколько может остаться от сознательного намерения, от школьного шаблона на этом странном рисунке.

Юрий Альберт

Автопортрет с завязанными глазами. 2000

На следующем развороте: *Живопись для слепых*. 1987
На картине шрифтом Брайля написано: «Непонятное по форме, понятное по содержанию».

АТРИБУТЫ – класс подарочных концептуальных объектов, вручаемых в кругу Номы и построенных на шизоаналитических отношениях к «Иерархиям аэромонаха Сергия» (см.).

Термин введен в практику А. Монастырским в 1992–1994 гг.

БАЛЛАРЭТ, принцип – боковое, выборочное и буквальное иллюстрирование неких побочных версий, ложных идей, фантазматически возникающих в процессе чтения какого-либо текста (в особенности детективного и пр.). Тем самым «принцип Балларэт» как бы закрепляет краевые, необязательные, кратковременные ментальные слипания, придавая им за счет иллюстрирования статус актуальных и основополагающих. Название связано с эпизодом из рассказа А. Конан Дойла *Тайна Боскомской долины*.

Ю. Лейдерман. *Тайна Боскомской долины (Балларэт и Конашевич) //*

МГ. Идеотехника и Рекреация, 1994

БЕЛАЯ КОШКА – означает возможность ускользания и в то же время освежающий импульс, содержащийся в глубинах этого ускользания, благодаря чему Б. К. является гарантом герменевтической интриги, а также пружиной биографического аттракциона. Б. К. – это «рессорная прокладка в машине детриумфации».

П. Пепперштейн. *Пассо и детриумфация*. 1985–1986 //

П. Пепперштейн. *Диета старика*, 1998

П. Пепперштейн. *Белая кошка*, 1988

БЕЛОЕ БУМАГИ ИЛИ КАРТИНЫ – двузначное понятие, целиком зависящее от ориентировки, «аккомодации» сознания зрителя: считать ли это «белое» просто ничем, пустой, ничем не заполненной поверхностью, ожидающей текста или рисунка; или экраном, на который из бесконечной глубины на зрителя идет яркий, «позитивный» свет из загадочного источника.

И. Кабаков. *Рассуждение о 3-х слоях... // МАНИ*, № 1, 1981; *А–Я*, № 6, 1984

БУТАФОРИЯ И ГРАФОМАНИЯ – два полюса расслоения жанра инсталляций. Под «бутафорией» понимается нагромождение предметов (картин, реди-мейдов и пр. художественных объектов), лишенное всякой связности и каких-либо сюжетных оправданий. Соответственно, «графомания» представляет однородный фон текстовых связей и интерпретаций, лишенный всяких предметных опор и озабоченный лишь продуцированием самого себя в цепи бесконечных версификаций.

Ю. Лейдерман. *Бутафория и Графомания*

// Ю. Лейдерман. *Наилучшее и очень сомнительное*, 1992

ВЛИПАНИЕ – погружение в определенный стиль или дискурс до полной идентификации с ними (как раньше говорили: автор умирает в тексте), в отличие от стратегии мерцания (когда текст умирает в авторе).

Термин Д. Пригова конца 1970-х гг.

СЕРГЕЙ АНУФРИЕВ

Художник, теоретик. Родился в 1964 в Одессе. С 1983 участвовал в выставках *APTART*'а в Москве. В 1987 вместе с П. Пепперштейном и Ю. Лейдерманом основал группу *Инспекция Медицинская герменевтика*. Член-основатель и председатель *Клуба авангардистов* (*КЛАВА*, 1987). Живет в Москве.

SERGEY ANUFRIEV

Artist and theoretician. Born in 1964 in Odessa, since 1983 he has participated in *APTART*'s Moscow exhibitions. Together with P. Pepperstein and Y. Leiderman he founded *Inspection Medical Hermeneutics* in 1987. He is also founder and president of the *Avant-gardists' Club* (*KLAVA*, 1987), and currently lives in Moscow.

Сэмэн. 1986

Хороший художник – мёртвый художник. 1983
На следующем развороте: *Какое дыхание?* 1987

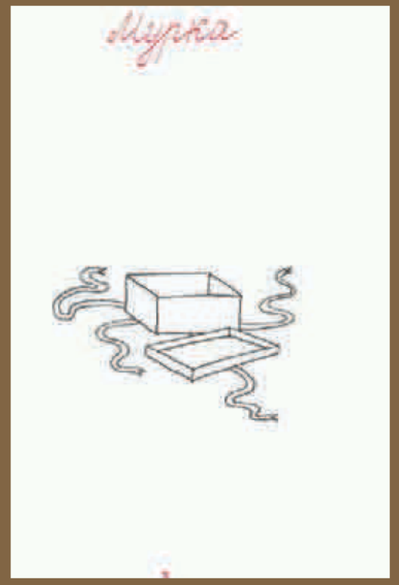
КАКОЕ ДЫХАНИЕ?

КАКОЕ ДЫХАНИЕ?

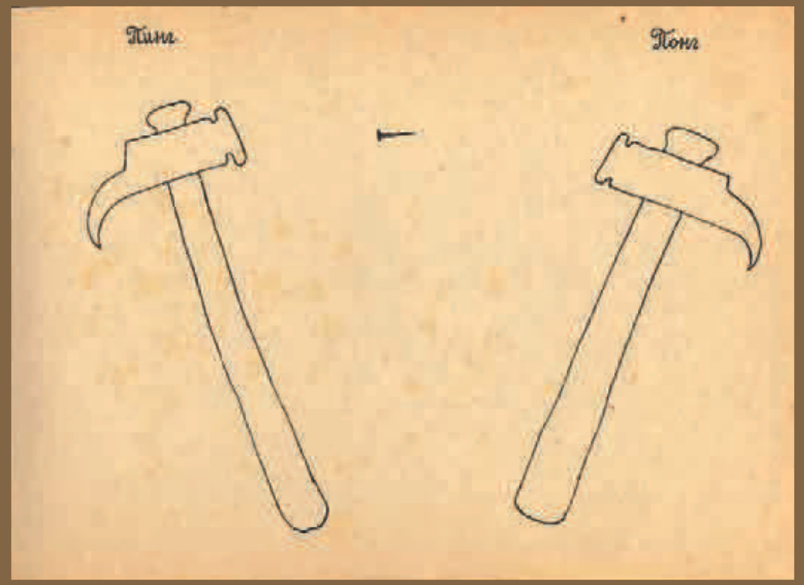
КАКОЕ ДЫХАНИЕ?

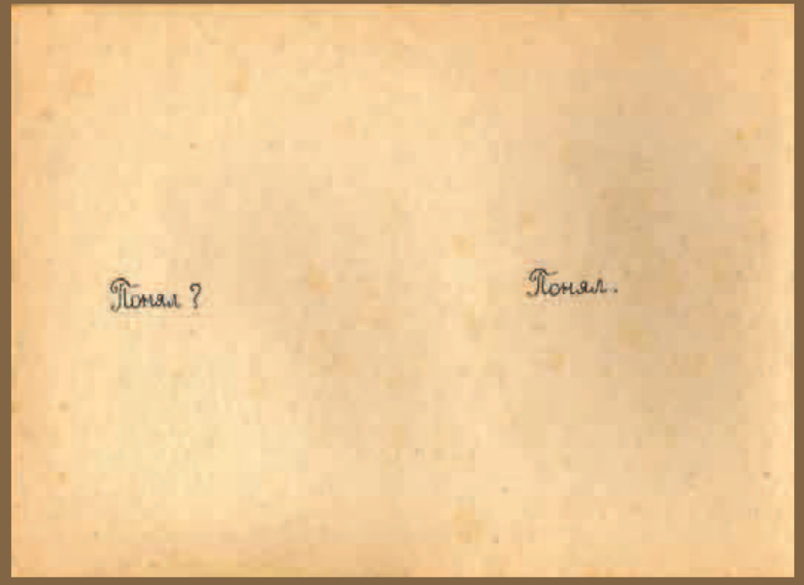
Портрет А. Монастырского в кубистическом стиле. 1987

Железная флейта. 1980-е



Ещё не конец. Рукописная книга. 1995





Пинг-понг. Рукописная книга. 1995

Укус. Перформанс и объект. 2004 (2001)

На следущем развороте: *Без.* 1987

БЕЗ

ГАНТЕЛЬНАЯ СХЕМА – демонстрационный элемент события, состоящий из его организаторов и зрителей.

А. Монастырский. *Предисловие ко второму тому ПЗГ*, 1983 // *Поезки за город*, 1998

ГАРНИТУР – смысловой баланс, создаваемый в творческо-временном пространстве, стилистически и идеологически разрозненном, удерживающий части этого пространства от распадения.

Термин В. Захарова (серия работ начала 1990-х гг.)

ГНИЛЫЕ БУРАТИНО – население «миров и сфер непостоянства».

А. Монастырский, В. Сорокин. *Предисловие а. Сергия к Первой Иерархии*, 1986

ГНИЛЫЕ МЕСТА ЗОЛОТОГО НИМБА – наиболее сакральные места любых идеологий, подвергаемые эстетической критике.

Термин А. Монастырского (акция *Нажимать на гнилые места золотого нимба*, 4 т. *ПЗГ*, 1987) // *Поездки за город*, 1998

ГНИЛЫЕ ТЕКСТЫ – тексты, не способные «засохнуть» во временном пространстве.

Термин В. Сорокина (из разговоров начала 1980-х гг.)

ГНОЙНОЕ – состояние метафизического хаоса.

Термин В. Сорокина (из текстов и разговоров начала 1980-х гг.)

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАЯ ЖАЖДА – парадоксальное сочетание слов, которое связывает умозрительную потребность в познании с физиологическим процессом. Имеется в виду представление о русском «коллективном бессознательном» как о едином нерасчлененном «теле», мучительно желающем узнать о себе, что оно есть «на самом деле».

И. Кабаков. *Гносеологическая жажда*, 1983 // И. Кабаков. *Три инсталляции*. 2002

ГОРГОНАЛЬНОСТЬ (ГОРГОНАЛЬНОЕ ПОЛЕ) – «прямой взгляд», ведущий к «прямому действию», главенствующая интенция западной культуры.

С. Ануфриев. *Понтогрюэль бокового зрения*, 1989 // *Искусство*, № 10, 1989

ГУГУЦЕ синдром – синдром тотального непонимания (противоположный синдрому Тедди). Назван по имени героя рассказов молдавского писателя Иона Друце. Шапка Гугуце – эффект внезапного тотального непонимания, который иногда «накрывает» одного или несколько человек. (Шапка Гугуце – название книги Иона Друце).

МГ. Диалог *Тедди*, 1988

Группа
ДОНСКОЙ–РОШАЛЬ–СКЕРСИС

Художники, авторы перформансов и объектов. Геннадий Донской, Михаил Рошаль и Виктор Скерсис родились в 1956 в Москве. Их группа (1974–1978) также традиционно называется *Гнездо*, по перформансу (*Тихо, идет эксперимент!*), показанному на выставке в ДК ВДНХ (1975), в ходе которого художники сидели в огромном гнезде. Донской и Рошаль живут в Москве, Скерсис в США.

DONSKOY–ROSHAL–SKERSIS
Group

Artists, creators of performances and objects. Gennady Donskoy, Michael Roshal, Victor Skersis, were all born in 1953 in Moscow, later forming part of a group known as *Nest* (Gnezdo) in 1974–1978. This name followed in the wake of a performance of *Keep quiet, experimenting under way!* staged in an exhibition at the VDNKH House of Culture in 1975, during which the artists sat in a gigantic nest. Donskoy and Roshal reside in Moscow, while Skersis lives in the USA.

Тише, идет эксперимент! (Высиживайте яйца). 1975

Коммуникационная труба. 1975

Станем на метр ближе. 2004 (1976)
На следующих разворотах:
Помощь советской власти в битве за урожай. 1977
Оплодотворение земли. 1977

Попытка полета. Из серии *Нефункциональные попытки.* 1977

Попытка увидеть самого себя. Из серии *Нефункциональные попытки.* 1977

В защиту окружающей среды. Минута всемирного недышания. 1977
Справа: *Проект восстановления Гондваны, единого материального и духовного пространства.* 1977

Получасовая попытка материализации Комара и Меламида 5 октября 1978 года. 1978

Забег в сторону Иерусалима. 1979

ДЕМОНСТРАЦИОННОЕ ЗНАКОВОЕ ПОЛЕ – система элементов пространственно-временного континуума, сознательно задействованная авторами в построении текста конкретного произведения. Одна из двух составляющих коррелятивной пары «демонстрационное знаковое поле – экспозиционное знаковое поле». Формообразование этого соотношения в дискурсе *КД* строится на элементах события, которые в равной степени могут относиться и к одному, и к другому члену коррелятивной пары («категории *КД*»): хождение, стояние, лежание в яме, «люди вдали», движение по прямой, «незаметность», свет, звук, речь, группа, слушание слушания и т. д.

А. Монастырский. Предисловие к первому тому *ПЗГ*, 1980 // *Поездки за город*, 1998

А. Монастырский. *Земляные работы*, 1987 // Там же

ДЕТРИУМФАЦИЯ – состояние, в котором та или иная вещь освобождается от своего бытия в качестве именно этой вещи, выходит из состояния «триумфа», которым является ее встроенность в определяемость мира.

П. Пепперштейн. *Пассо и детриумфация*, 1985–1986 //

П. Пепперштейн. *Диета старика*, 1998

ДИССИДЕНТСКИЙ МОДЕРНИЗМ – неофициальное искусство 1960-х годов.

M. Tupitsyn. *Avant-Garde and Kitsch*

// M. Tupitsyn. *Margins of Soviet Art*. – Milan: Giancarlo Politi, 1989

ЗАПАД – то, что выступает в качестве супер-эго по отношению к России, доказательством чего служат постоянный протест против Запада и желание выйти за пределы западной культурной нормы, столь характерные для русской культуры.

B. Groys. *Die Erfindung Russlands*. – München: Hanser, 1993

ЗАССАННЫЙ МАТРАС – апофатическая категория, обозначающая, в общем, добровольную и окончательную самокомпрометацию дискурса.

Термин С. Ануфриева. *МГ. Усатый пеликан*, 1988

ЗВУЧАНИЕ СМЫСЛА – смысл как интонация.

А. Монастырский. Предисловие к четвертому тому *ПЗГ*, 1986

// *Поездки за город*, 1998

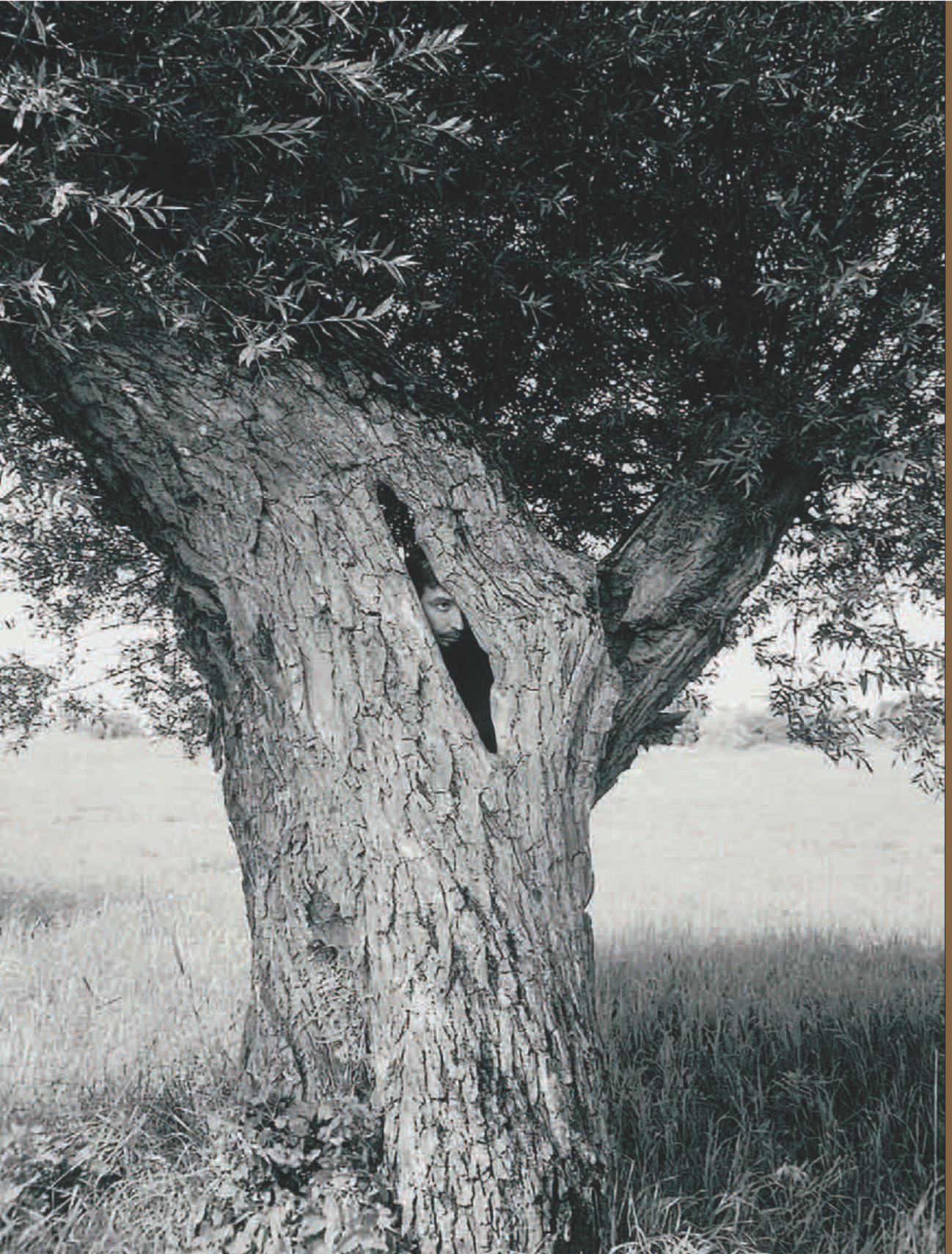
ЗОНДИРОВАНИЕ (ЗОНД-РАБОТЫ) – инструментальное действие (работа), выполняющее ту или иную задачу автора и не имеющее самостоятельной ценности.

Термин В. Захарова (работы *Слоники*, *Папуасы* и др.) // *МАНИ*, № 3 и 4, 1982

ИДЕОДЕЛИКА – «психоделические» манипуляции с идеями и идеологическими конструктами, а также галлюциногенный или онейроморфный слой, содержащийся в составе идеологии.

П. Пепперштейн. *Введение в идеотехнику*, 1989 //

МГ. Идеотехника и рекреация, 1994



ВАДИМ ЗАХАРОВ

Художник, издатель, книжный дизайнер, архивариус московской концептуальной сцены, коллекционер. Родился в 1959 в Душанбе. Окончил художественно-графический факультет Московского педагогического университета. С 1978 участвует в выставках неофициального искусства. Часть работ в соавторстве с Игорем Лутцем, Виктором Скерсисом (группа *СЗ*), Сергеем Ануфриевым и др. В 1982–1983 активный участник галереи *APTART*. С 1992 издатель журнала *Пастор* и основатель издательства *Pastor Zond Edition*. Живет в Москве и (с 1990-х) в Кёльне.

VADIM ZAKHAROV

Artist, publisher, archivist of Moscow Conceptual art scene and collector was born in Dushanbe in 1959. He graduated from the Moscow State Pedagogical Institute. Since 1978 he has participated in exhibitions of unofficial art and worked in collaboration with Igor Luts, Victor Skersis (*SZ* group), Sergey Anufriev and others. In 1982–1983 he played an active role in *APTART* gallery projects. He became publisher of *Pastor* magazine in 1992 and is founder of *Pastor Zond Edition*. From the early 1990s he has lived in Moscow and Cologne.

Повязка. Акция. 1983
На листе бумаги: «Искусству не всё равно, когда я родился, кого я люблю и сколько лет проношу эту повязку».

Слоники. Фотоакция. 1982

Пастор. Обложка восьмого выпуска журнала. 2001

Фонтан (Aqua Sacra). 1992

Смешные и грустные приключения Глупого Пастора. Проект. 1996–1998

Приключение 3. В поисках рыцаря печального образа
(Испания, Кампа де Криптана, 13 июля 1996)

Слева:
первый ряд – *Приключение 2. О том, как мальчик Дима шутил над Пастором в подводной лодке U-955* (Германия, Лабое, 22 июня 1996)
второй ряд – *Приключение 7. Теологические беседы* (Токио, 11 августа 1996)
третий ряд – *Приключение 8. Крым – воспитание глупых* (Крым, Бахчисарай, июль 1998)

Russian Avant-Garde

Utopia

Socialist Realism

Ideology

Non Conformism

(Unofficial Art of the 50s-60s)

Art

Soz-Art

Self-criticism

Moscow Conceptual school

Archive

В детстве я был мышью в дзенском монастыре. Инсталляция. 2004
Справа: *Трон наказания любовью.* 2004
На предыдущем развороте: *История русского искусства – от авангарда до московской концептуальной школы.* Инсталляция. 2003
На следующем развороте: *Памятник Теодору Адорно.* Франкфурт-на-Майне. 2003

ИДЕОТЕХНИКА – учет и каталогизация технических приемов, применяемых в ходе идеологического производства или же идеологического творчества.

П. Пепперштейн. *Введение в идеотехнику*, 1989

// МГ. Идеотехника и рекреация, 1994

ИЕРАРХИИ АЭРОМОНАХА СЕРГИЯ – системы иерархий в кругу МАНИ-Номы, введенные А. Монастырским и В. Сорокиным (при участии С. Ануфриева; слово «аэромонах» придумано Ю. Кисиной) в 1986 г.

Первая иерархия: «Перевод обсосов военного ведомства МАНИ на положение резидентуры»

ИМИДЖЕВОЕ ПОВЕДЕНИЕ – ожидаемое культурное поведение в конвенционально-фиксированной ожидаемой культурной ситуации.

Термин Д. Пригова (середина–конец 1970-х гг.)

ИНСПИРАТОРЫ – объекты (процессы) экспозиционного знакового поля, порождающие мотивационные контексты эстетической деятельности. Чаще всего этот термин относится к элементам (процессам) строительного, топографического, экономического и др. коллективных дискурсов.

А. Монастырский. *Земляные работы*, 1987 // *Поездки за город*, 1998

ИОП – интеллектуально-оценочное пространство (сознания зрителя). В демонстрационном поле акций *КД* временной вектор интеллектуального восприятия действия (дособытийного, событийного и послесобытийного). Попытка зрителем рассудочно объяснить себе происходящее.

Н. Панитков. *О типах восприятия, возможных на демонстрационном поле акций КД*, 1985 // *Поездки за город*, 1998

ИПП (Индивидуальное Психоделическое Пространство) – почти недостижимый горизонт устремлений *МГ*. Впоследствии описывалось как неоднократно достигаемое в многообразных вариантах.

МГ. В поисках ИПП, 1988

ИСКУССТВО ФОНОВ – такого рода произведения, в которых сознание зрителей является составляющей эстетического акта и конкретного произведения, и самого направления «искусства фонов». Чаще всего речь идет о произведениях с акцентированием пауз и осознанной работы с ними (Кейдж, Кабаков, *КД* и т. п.).

А. Монастырский. *Об искусстве фонов*, 1982–1983

Текст акции *КД Перевод*, 1985 // *Поездки за город*, 1998

ИЛЬЯ КАБАКОВ

Художник, теоретик, эссеист. Родился в 1933 в Днепропетровске. Закончил МСХШ и Московский государственный художественный институт им. Сурикова, графический факультет. В начале 1970-х создал жанр альбома с текстом, в 1980-е занимался также концептуальной живописью. С 1984 и особенно конца 1980-х – инсталляции, после 2000 – проекты в общественном пространстве. С 1987 живет за границей. Лауреат премий Артура Кепке (Копенгаген, 1992), Йозефа Бойса (Базель, 1993), Макса Бекмана (Франкфурт-на-Майне, 1993), Оскара Кокошки (Вена, 2002). Почетный кавалер искусств и литературы (Париж, 1995). Почетный доктор университета в Берне (2000). С конца 1990-х работает в соавторстве с Эмилией Кабаковой. Живет в Нью-Йорке.

ILYA KABAKOV

Artist, theoretician and essayist. Born in 1933 in Dnepropetrovsk, he went on to study at the Moscow Secondary Art School and graduated from the graphics department of the Moscow State Academic Art Institute. Having concentrated on conceptual albums with text in the early 1970s and conceptual painting in the 1980s, since 1984 he has moved onto installations, with projects in public spaces after 2000. He has been living abroad since 1987. Many awards and honorary titles have been bestowed on him, such as the Arthur Köpcke prize (Copenhagen, 1992), the Joseph Beuys prize (Basel, 1993), the Max Beckmann prize (Frankfurt am Main, 1993), the Oskar Kokoschka prize (Vienna, 2002), an Honorary Knighthood of Arts and Literature (Paris, 1995), and an Honorary Doctorate from Bern University (2000). Since the late 1990s he has worked in collaboration with Emilia Kabakov. They live in New York.

Шутник Горохов. Два листа из альбома. 1972

Магнитофон в сундуке. 1989

На следующих трёх разворотах:

Нома, или Московский концептуальный круг. Кунстхалле, Гамбург. 1993

Большой архив. Стеделийк музей, Амстердам. 1993

На крыше. Дворец Изящных искусств, Брюссель. 1996

На четвёртом и пятом разворотах:

Илья и Эмилия Кабаковы. *Дворец проектов.* Roundhouse, Лондон. 1998

Илья и Эмилия Кабаковы. Декорация к опере О. Мессиана
Святой Франциск Ассизский. 2003

КАТЕГОРИИ КД – ряд эстетических методов и приемов, которые используются группой *КД* чаще всего для построения события как «демонстрации демонстрации» (хождение, стояние, лежание в яме, «люди вдали», движение по прямой, остановка, выход, составление, «незаметность», свет, звук, крик, стук, речь, группа, повторы, слушание слушания и т. д.), но также могут иметь и самостоятельное значение. В частном смысле – серия объектов А. Монастырского к акции *КД Обсуждение*.

КД. Описательный текст акции *Обсуждение*, 1985 // *Поездки за город*, 1998

А. Монастырский. Предисловие к второму тому *ПЗГ*, 1983 // Там же

А. Монастырский. *Закрытый город*, 1985 // Там же

КДД (Коллективный Дискурс Детства) – детство как культурная ниша, обслуживаемая различными культурными индустриями (детская литература, иллюстрации книг, кино, детские телепередачи, производство игрушек, детские журналы, дизайн детских площадок, детских садов, магазины для детей, детское питание и т. д.).

Термин П. Пепперштейна. *МГ. Шубки без швов*, 1989

КЛАВА – сокращенное наименование *Клуба авангардистов*.

Термин введен С. Ануфриевым и С. Гундлахом в 1987 г.

КНИГА ЗА КНИГОЙ – принцип текстообразования и экспонирования, разработанный в практике *МГ*: информационные блоки (книги, серии и т. п.) следуют не непосредственно друг за другом, а проложены пустотой, промежутками, чей объем должен несколько превышать объем информационных блоков.

Термин П. Пепперштейна

(объект *МГ Книга за книгой*, 1988)

КОЛБАСА – универсальное сравнение, как ни странно, полностью раскрывающее смысл того, с чем сравнивается. Примеры: «Состояние было ужасное, как колбаса». «Произведение (картина) было активное и насыщенное, как колбаса». «Она была веселая, все время танцевала, веселилась, как колбаса».

Термин И. Кабакова (из разговоров)

КОЛЛЕКТИВНЫЕ ТЕЛА – тела, закрепляющие свое единство на уровне речи и тем самым не поддающиеся разложению на составляющие индивидуальные компоненты; линия тела в них не проработана, линия же речи переразвита. Идеология коммунизма была возможна лишь в климате, созданном преобладанием таких тел.

М. Рыклин. *Сознание в речевой культуре*, 1988

М. Рыклин. *Террорологики*. – Москва-Тарту: Эйдос-Культура, 1992

Группа
КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ

Группа создана в 1976 году в Москве. Состав: Андрей Монастырский, Николай Панитков, Никита Алексеев, Игорь Макаревич, Елена Елагина, Георгий Кизевальтер, Сергей Ромашко, Сабина Хэнсген. Группа занимается акциями с участием специально приглашенных зрителей или без них. По материалам акций издаются сборники документации и комментариев под общим названием *Поездки за город* (готовится девятый том).

COLLECTIVE ACTIONS
Group

Created in 1976 in Moscow Members: Andrey Monastyrsky, Nikolay Panitkov, Nikita Alexeev, Igor Makarevich, Elena Elagina, Georgij Kizevalter, Sergey Romashko, Sabine Hänsgen. The group performs with or without spectators. The performances are thoroughly documented, commented and analyzed in handmade books under the title *Trips Out of the City* (the 9th volume is under preparation).

Лозунг–1977. 1977

На холме между деревьями было повешено красное полотнище (10 м х 1 м)
с надписью белыми буквами:
«Я НИ НА ЧТО НЕ ЖАЛУЮСЬ И МНЕ ВСЕ НРАВИТСЯ, НЕСМОТРЯ НА ТО,
ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ».
(Цитата из книги А. Монастырского *Ничего не происходит*)
Моск. обл., Ленинградская ж. д., станция *Фирсановка*
26 января 1977 г.
А. Монастырский, В. Митурич-Хлебникова, Н. Алексеев, Г. Кизевальтер,
Н. Панитков, М. Константинова, А. Абрамов

ПЗГ, т. 1

Лозунг–1978. 1978

На берегу реки было повешено темно-синее полотнище (12 м х 1 м)
с надписью белыми буквами:
«СТРАННО, ЗАЧЕМ Я ЛГАЛ САМОМУ СЕБЕ, ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ
И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ, – ВЕДЬ НА САМОМ ДЕЛЕ ЗДЕСЬ ТАК ЖЕ,
КАК ВЕЗДЕ, ТОЛЬКО ЕЩЕ ОСТРЕЕ ЭТО ЧУВСТВУЕШЬ И ГЛУБЖЕ НЕ ПОНИМАЕШЬ».
Моск. обл., Белорусская ж. д., под г. Звенигородом
9 апреля 1978 г.
А. Монастырский, Н. Алексеев, И. Яворский, В. и Л. Вешневские, Г. Кизевальтер

ПЗГ, т. 1

Место действия. 1979

1. Съемка
Приехавшие по приглашениям зрители (30 человек) были приведены на край поля, и им было предложено сфотографироваться для слайд-фильма в процессе продвижения через поле к лесу. Путь (350 м) был предварительно обозначен лежащими на земле кружками из картона, на каждом из которых был написан номер (от 1 до 15). Подходя к позициям, зрители должны были поворачиваться лицом к фотоаппарату и, постояв пять секунд, двигаться дальше. Съемка следующего зрителя начиналась тогда, когда предыдущий скрывался в лесу.
2. Занавес
До начала съемок между 13-й и 14-й позициями (в 300 м от исходной позиции) был установлен занавес из фиолетовой ткани (3 м х 2 м), который первоначально был сдвинут влево. Дойдя до занавеса, зрители должны были закрыть его и оказаться за ним. С изнанки была прикреплена надпись, предлагающая заменить предыдущего зрителя, лежащего в яме (яма была за занавесом, и до прихода зрителей в ней лежал один из участников с фотоаппаратом). Скрытый занавесом зритель сменял лежащего в яме, а тот возвращался к занавесу, снова открывал его, фотографировал заменившего его в яме, оставлял ему фотоаппарат, сам снимался на оставшихся двух позициях и уходил. Так зрители один за другим переходили в лес, где на дереве был укреплен щит, на котором схематично был изображен план съемки зрителей, план дополнительной съемки, а также последовательность частей слайд-фильма и состав черно-белой экспозиции, которые предполагалось собрать на материале акции. У щита находился один из участников с магнитофоном, записывающий высказывания зрителей.
<…>
Моск. обл., Савеловская ж-д., поле возле деревни Киевы Горки
7 октября 1979 г.

А. Монастырский, И. Макаревич, Н. Алексеев, Н. Панитков, Е. Елагина

Десять появлений. 1981

На середину большого заснеженного поля, окруженного лесом, вместе с устроителями акции пришли десять участников, которые не знали ни названия акции, ни того, что будет происходить. На доске (60 х 90 см), положенной на снег, с помощью вертикально вбитых гвоздей было укреплено по периметру поверхности доски десять катушек, на каждой из которых было намотано от 200 до 300 метров крепких белых ниток. Каждому участнику было предложено взять конец нитки одной из катушек и, сматывая нитку с катушки, двигаться по прямой от доски по радиальным направлениям в сторону окружающего поле леса. Это движение было начато участниками одновременно по команде устроителей.

Участникам была дана инструкция двигаться по прямой до леса и затем, войдя в лес, по тому же направлению продвигаться вглубь него еще приблизительно на 50–100 метров – до того места, откуда поля уже не было бы видно. Длина пути каждого участника, таким образом, должна была составить 300–400 метров, причем продвижение по полю и в лесу было сопряжено со значительными физическими усилиями, так как глубина снега достигала от 50 до 100 см. Закончив свой маршрут, каждый участник (также по предварительной инструкции) должен был подтянуть к себе противоположный конец нити (он не был прикреплен к катушке), к которому была привязана бумажка с фактографическим текстом (фамилии устроителей, место и время проведения акции).

Поскольку больше никаких указаний не было, то участник, вытянув фактографию, должен был предпринять дальнейшие действия по своему усмотрению, т. е. либо вернуться в центр поля, где оставались устроители, либо, не возвращаясь, покинуть место действия, двигаясь дальше через лес.

Восемь участников вернулись в центр поля в течение часа (И. Пивоварова, Н. Козлов, В. Скерсис, Л. Талочкин, О. Васильев, И. Кабаков, И. Чуйков, Ю. Альберт), причем семь из них

вернулись по своим следам, а один (Н. Козлов) по соседней тропинке. Два участника – В. Некрасов и А. Жигалов, не вернулись.

Вернувшимся участникам устроители акции раздали фотографии (30 х 40 см), наклеенные на картон. На каждой фотографии изображался тот участок леса, куда ушел в начале акции получающий фотографию участник и едва различимая вдали фигура человека, появляющегося из леса. Фотографии были снабжены этикетками-подписями, на которых значились фамилии авторов акции, название ее – *Десять появлений*, и событие, изображенное на фотографии, например: «Появление И. Чуйкова первого февраля 1981 года», т. е. под каждой фотографией указывалось «появление» того участника, кому она вручалась. Эти фотографии были изготовлены за неделю до проведения акции: устроители акции снимались в «полосе неразличения» по тем же направлениям, по которым во время акции были направлены участники и откуда они затем появились.

Моск. обл., Савеловская ж. д., Киевы Горки
1 февраля 1981 года
А. Монастырский, Г. Кизевальтер, С. Ромашко, Н. Алексеев, И. Макаревич, Е. Елагина

ПЗГ, т. 2

На следующем развороте: *М*. 1983.
Описание и комментарий А. Монастырского см. с. 408

Русский мир. 1985

Группа зрителей была встречена на шоссе С. Ромашко, который предложил им пройти на поле по заранее протоптанной тропинке. Сам он шел последним. Когда зрители остановились у фиолетовой тряпки с белым пологом, лежащей на снегу (в центре ее стоял включенный на воспроизведение магнитофон), С. Р. свернул и пошел вдоль леса по снежной целине к заранее установленному нами у края леса, метрах в 70 от зрителей, фанерному зайцу высотой 3 м. Он стоял лицом к полю и боком к зрителям.

В то время как С. Р. пробирался к зайцу, не привлекая внимания зрителей, они слушали запись процесса сколачивания зайца, сделанную за два часа до начала акции. Кроме того, они могли наблюдать неподвижную фигуру Монастырского, стоящего на поле метрах в 70 от тряпки лицом к ним. Отделенный снежной целиной (А. М. вышел на свою позицию на поле обходным путем, так что следа в снегу между тряпкой и А. М. не было), он равномерно наматывал белую нитку на «Мягкую ручку» – картонный диск с вытянутой ручкой. На одной стороне диска было наклеено изображение циферблата со стрелками, другая представляла собой красный круг с серебряной фурнитурной пятиконечной звездой; на ручку предварительно было намотано 200 метров белых

ниток, так что во время акции нитки наматывались на уже намотанный нитяной слой. Расстояние не позволяло зрителям рассмотреть ни «Мягкую ручку», ни процесс наматывания, который воспринимался как едва заметные колебательные движения неопределенного предмета в руках А. М.

Через 6–7 минут после начала движения С. Р. достиг своей позиции и, сначала едва заметно, как бы сбивая снег с ботинок, начал постукивать ногами по нижней части фанерного зайца. Постепенно он увеличивал силу ударов, и стук привлек внимание зрителей. В течение 3–4 минут он с большей и большей силой бил по зайцу сначала носками ботинок, затем всей подошвой и, наконец, разбежавшись, ударом ноги свалил зайца в снег. После этого он утащил зайца за край леса и скрылся из виду.

В этот момент А. М. повернул «Мягкую ручку» красным диском к зрителям (до этого она была повернута стороной, не выделявшейся на фоне пальто А. М.). Домотав оставшиеся нитки, А. М. двинулся через целину к зрителям. Снег был глубокий, и приближение заняло не менее 7–8 минут. Подойдя к тряпке, А. М. снял с нее магнитофон и на его место положил «Мягкую ручку» красной стороной вверх. Затем он открыл полог, обнаружив девять белых предметов, украшенных золотой фольгой и золотыми фурнитурными крылышками. Это были: 1) перчатка, 2) клизма, 3) палка, 4) голова куклы, 5) платяная щетка, 6) скалка, 7) игрушечная лестница, 8) черный пакет с картонным противнем внутри, 9) папка «Книга небытия». Эти предметы были затем разложены по коробкам с надписями «К. Д. Золотой аспид (в скобках название предмета)» и розданы тем зрителям, у которых оказались картонки (заранее врученные им) с названиями соответствующих предметов. И. Кабакову была вручена десятая коробка с надписью «К. Д. Золотой аспид (колба)» с просьбой не вынимать колбу (эта коробка до вручения была зарыта в снег).

После этого магнитофон был выключен, и зрителям было предложено отправиться обратно к шоссе. При выходе из леса они обнаружили стоящего на снегу (лицом к ним) белого трехметрового зайца с золотой полосой на брюхе. Под полосой была этикетка «К. Д. Золотой аспид (золотой аспид)».

После того как зрители сфотографировались с предметами около зайца, он был повален в снег и зрителям было предложено поставить на него коробки с предметами. Затем С. Р. и А. М. оттащили зайца вместе с коробками на 10–15 м в поле. Вынув колбу из коробки (она была окрашена в белый цвет и налита черным бензином), А. М. ударил по ней палкой: черный бензин залил белые предметы. Ромашко бросил зажженную спичку, бензин вспыхнул, предметы и коробки загорелись. В этот момент один из организаторов включил магнитофон с фонограммой вокзальных объявлений типа «Скорый поезд такой-то прибывает на такую-то платформу в такое-то время». Когда предметы обгорели, А. М. и С. Р. начали закидывать пламя снегом и целиком засыпали зайца.

Московская обл., Савеловская ж. д., Киевогорское поле
17 марта 1985 года
А. Монастырский, С. Ромашко, Е. Елагина, Г. Кизевальтер, И. Макаревич, М. Константинова

ПЗГ, т. 3

Перемещение зрителей. 1989

До прихода зрителей на место действия на краю Киевогорского поля была установлена конструкция, представляющая собой вертикально укрепленное металлическое кольцо (диаметром 45 см), в боковых стенках которого предварительно были просверлены две дырки (диаметром 1,5 см каждая). Затем на поле в виде эллипса устроители акции выложили красную веревку (длиной прибл. 500 м), два конца которой пропустили с внутренней стороны кольца сквозь дырки. По всей длине к веревке в разных ее местах были привязаны металлические бирки с бумажными этикетками. На одной стороне бирки была надпись: КД. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ЗРИТЕЛЕЙ. На другой стороне – «Киевы Горки ___час. ___ мин. 11.6.1989 г.»

Встреченные Н. Панитковым и А. Монастырским зрители (20 человек) пришли на середину поля, и им было предложено занять позицию прямо напротив невидимого для них кольца (до него было приблизительно 200 метров). Внешний край веревочного эллипса находился от зрителей примерно метрах в 5–6. С этого расстояния зрители могли разглядеть веревку, так как трава на поле была невысокая (однако бирки они разглядеть не могли).

Панитков и Монастырский, попросив зрителей оставаться на месте, отделились от группы и, включив по дороге магнитофон (он стоял в поле слева метрах в 10 от зрителей; его фонограмма представляла собой запись пролетающих самолетов: над полем также иногда на небольшой высоте пролетали самолеты), направились через поле к металлическому кольцу.

Подойдя к кольцу, Панитков и Монастырский взяли в руки концы веревки и, двигаясь в разные стороны вдоль леса, начали протаскивать веревку сквозь кольцо. В процессе протягивания веревки сквозь дырки в кольце металлические бирки, привязанные к веревке, достигнув кольца, упирались в его внутреннюю стенку, отрывались от веревки и падали на землю.

После того, как Монастырский и Панитков скрылись в лесу (соответственно слева и справа от зрителей), протянув всю веревку сквозь кольцо (когда веревка вытянулась внутри кольца по его диаметру, она была разрезана ножницами И. Макаревичем), каждый из них подтянул к себе свою часть веревки и уложил ее на земле в виде мотка.

Как только эта часть акции завершилась, Е. Елагина, находящаяся среди зрителей, выключила магнитофон и предложила зрителям пересечь поле и подойти к тому месту, где находилось кольцо. За кольцом, на расстоянии 2 метров от него, расположился С. Ромашко с видеокамерой, и – сквозь кольцо – сделал видеозапись перемещения зрителей с их первоначальной позиции – на середине поля – к месту, где было укреплено кольцо с лежащими около него на земле бирками.

Подошедшим к кольцу зрителям было предложено взять себе эти бирки (17 штук) в качестве фактографии акции. После того как бирки были разобраны, Елагина вписала в каждую бирку время подхода зрителей к кольцу (15 час 20 мин.). Через некоторое время к группе зрителей (с разных сторон) подошли Панитков и Монастырский, каждый со своим мотком веревки, протащенной ими сквозь кольцо.

11 июня 1989 г. Киевы Горки
Н. Панитков, А. Монастырский, С. Ромашко,
Е. Елагина, И. Макаревич, Г. Кизевальтер, М. Константинова

ПЗГ, т. 5

На предыдущем развороте: *Перемещение зрителей*. 1989

Кольцо. 1989

Полет на Сатурн. 2004

Два зрителя – Ю. Лейдерман и С. Ситар – через заснеженное поле были приведены на холм ровной полусферической формы, верхняя часть которого освободилась от снега, и стало ясно, что этот холм – гигантская навозная куча (из смеси навоза и соломы; когда мы обнаружили этот холм в феврале, он был целиком покрыт снегом и мы не знали, что он из себя представляет, хотя и тогда было заметно его искусственное происхождение из-за строгой геометричности формы).

Установив на холме магнитофон динамиками в сторону большого снежного поля (противоположного той части поля, откуда мы пришли; в качестве подставки для магнитофона использовался этюдник), мы включили его на воспроизведение. Фонограмма длительностью 39 минут представляла собой запись чтения голосом А. М. научно-фантастического рассказа Г. Гаррисона *Давление* (о полете на Сатурн; рассказ 1969 г.).

Зрителям было предложено слушать фонограмму (о том, кто автор рассказа и как его название, им сказано не было).

Тем временем устроители акции спустились с холма и двинулись в ту сторону снежного поля, куда были обращены динамики магнитофона.

Дойдя по полю до границы слышимости фонограммы (метров 80–100 от холма), мы разложили на снегу (использовав картон в качестве подложки) ксерокопированный и увеличенный до размера 1 м 82 см х 3 м (составленный из 4-х частей) лист-схему из книги А. Монастырского *Элементарная поэзия № 2. Атлас*, 1975 г., лист (17-18-19-20)-29.

Затем из четырех буханок черного хлеба, в их верхней части, были вырезаны корки прямоугольной формы размером 6 х 8 см и в места вырезов, в хлеб, были вставлены четыре застекленные рамки соответствующего размера с портретами химика-органика Зайцева А. М. (1841–1910), геолога Заварицкого А. Н. (1884–1952), физика Семёнова Н. Н. (1896–1986) и летчика Серова А. К. (1910–1939). Все портреты были взяты из второго издания *Большой советской энциклопедии*: том 16 (железо-земли), 1952 г., и том 38 (самойловка-сигиллярии), 1955 г. Размер каждого портрета – 3,2 х 4,3 см.

Буханки с портретами были расставлены по углам листа-схемы.

После того, как объект был таким образом смонтирован, устроители вернулись на холм и предложили Ю. Лейдерману и С. Ситару идти в поле и ознакомиться с объектом. Магнитофон продолжал работать на воспроизведение фонограммы.

Затем, когда зрители вернулись на холм (магнитофон все еще продолжал работать), им вручили фактографию акции, состоящую из листов № 1 («Карта элементов») *Атласа* А. Монастырского (размером 9 х 12 см; на обороте надпись «КД, Полет на Сатурн. 2004») и корок, вырезанных из хлеба в процессе изготовления объекта (размером 6 х 8 см с надписью черным фломастером «КД. 22. 03. 2004»).

После того как фонограмма закончилась, зрители и организаторы акции покинули место действия, оставив в поле объект акции (лист-схему с портретами, вставленными в буханки хлеба).

Московская обл., Дмитровское шоссе, Аксаково, 22.03.2004
А. Монастырский, Е. Елагина, Н. Панитков, И. Макаревич, С. Ромашко, Д. Новгородова, М. Константинова

ПЗГ, т. 9

КОЛОБКОВОСТЬ – мифологическая фигура «ускользания» в эстетическом дискурсе московской концептуальной школы.

И. Бакштейн, А. Монастырский. *Вступительный диалог к сборнику МАНИ Комнаты*, 1986

КОЛОБОК – испеченный шарик теста, персонаж многих русских сказок, катящийся по дороге, постоянно убегающий от того, кто его собирается съесть: лисы, волка, медведя и т. д. Удачный образ того, кто не хочет быть опознанным, названным, прикрепленным к какой-то определенной роли, к какому-то месту, ускользающий от всего этого.

Термин И. Кабакова (инсталляция *Нома*, Kunsthalle Hamburg, 1993)

КОММЕНТАРИЙ – смещение внутреннего интереса с изготовления «предмета» – романа, картины, стихотворения – на рефлексию, на создание сферы дискурса вокруг него, на интерес по выявлению его контекста. Уверенность, что «комментирование» намного глубже, интереснее, «креативнее» самого объекта комментирования.

Термин И. Кабакова (инсталляция *Нома*, Kunsthalle Hamburg, 1993)

КОММУНАЛЬНЫЕ ТЕЛА – коллективные тела (см.) на стадии первичной урбанизации, когда их агрессивность усиливается под влиянием неблагоприятного окружения. Особое значение для формирования этого термина

имели работы И. Кабакова, В. Пивоварова, В. Сорокина и *Медгерменевтики*, а также беседы с А. Монастырским и И. Бакштейном.

М. Рыклин. Террорологики. – Москва-Тарту: Эйдос-Культура, 1992

КОМНАТА ОТДЫХА – экспозиционное пространство, в котором кристальная ясность концепции, стиля, мотивировок автора оборачивается тотальной тупиковостью для зрителя.

Термин С. Ануфриева, В. Захарова (выставка *Тупик нашего времени*)

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ АНИМАЛИЗМ (зооморфный дискурс) – зоологическая знаковая конвенция, выступающая как опосредованность между «двумя текстами» в концептуальном произведении – инспиратором и конкретным демонстрационным высказыванием.

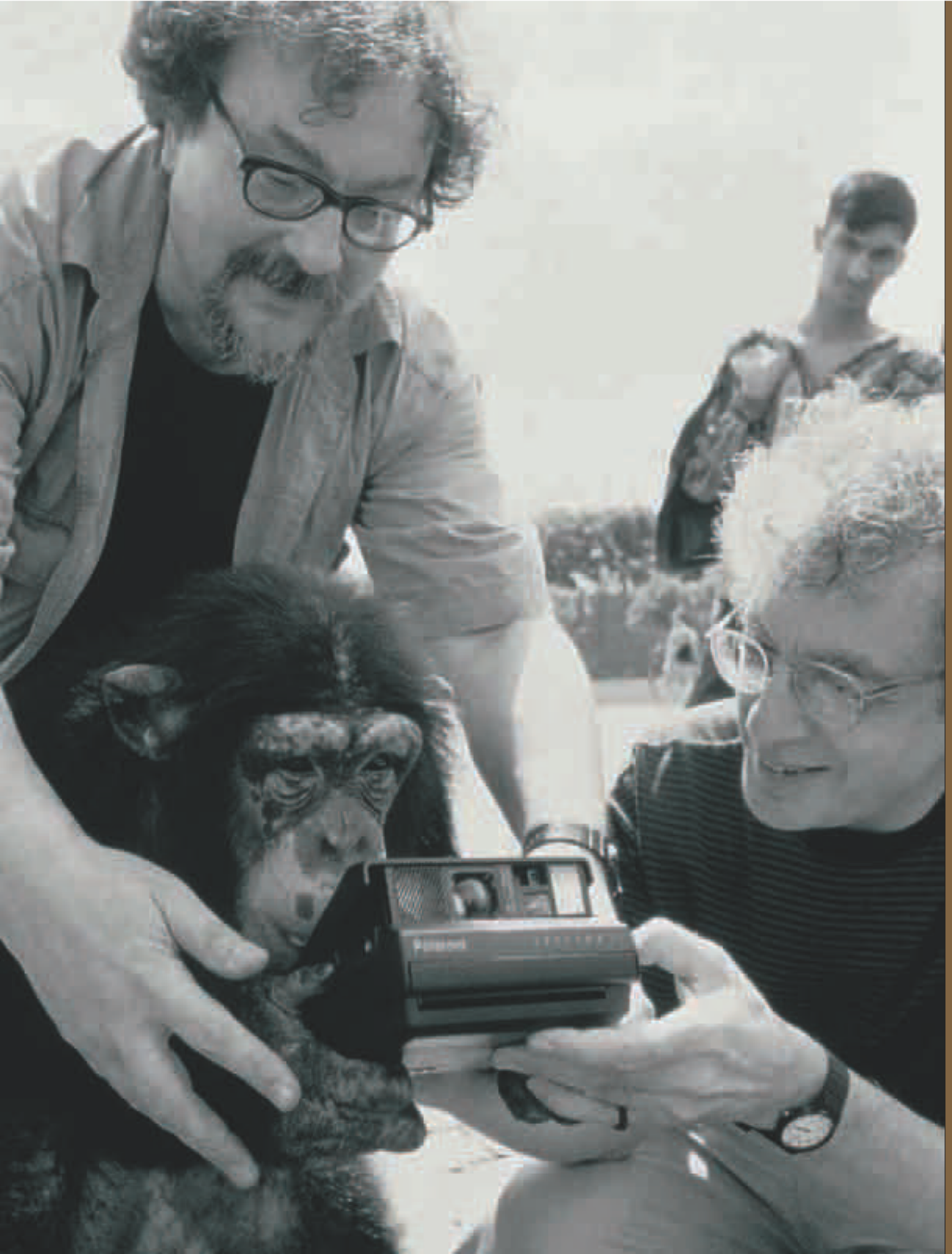
А. Монастырский. *Концептуальный анимализм*, 1989

А. Монастырский. *Фрагмент зооморфного дискурса*, 1991 // Сборник МАНИ *Реки*, *озера*, *поляны*

А. Монастырский. *О работах, связанных с Зооморфным дискурсом*, 1996

КОСМОНАВТЫ, ТИТАНЫ, КОЛОСНИКИ, КОРОТЫШКИ, ГРУЗИНЫ – пять «бесплотных чинов» советского коллективного сознательного, которые представлены в архитектурно-скульптурно-парковом сакральном дискурсе ВДНХ.

А. Монастырский. *ВДНХ – столица мира*, 1986 // В настоящем издании



КОМАР И МЕЛАМИД

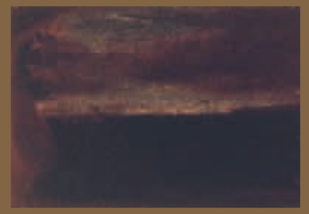
Художники, теоретики, инициаторы многочисленных социально-художественных проектов. Виталий Комар и Александр Меламид родились соотв. в 1943 и 1945 в Москве. Закончили Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское). С 1965 работают вместе. Около 1972 основатели движения соц-арта. Авторы первой в СССР инсталляции (*Рай*, 1973). С 1978 живут в Нью-Йорке.

KOMAR & MELAMID

Artists, theoreticians and initiators of numerous public art projects. Muscovites Vitaly Komar (b. 1943) and Alexander Melamid (b. 1945) graduated from the Moscow State Stroganov University of Industrial & Applied Arts and have worked together since 1965. Around1972 they founded the Social-Art move-ment, creating the first Russian installation (*Paradise*, 1973). Since 1978 they have lived in New York.

Красный флаг. 1982–1983

Вперед к победе коммунизма! 1972
Слава труду! 1972
Лозунг. 1972



«В 10-м году я, на данные Петуховым деньги, приехал в Москву, ошеломившую меня шумом и сутолкой, которые я возненавидел с тех пор на всю жизнь. И вообще, московский период – самая глупая часть моей жизни. В Училище живописи, ваяния и зодчества я поступил, выдержав приемные экзамены, но с профессорами – суетными и пустыми людьми, думающими только о благах земных и низменных, как то: премии, выставки, пособия – я ни в мыслях, ни в работе не сошелся, за что они мне мстили плохими отметками. С учащимися я тоже не сходился по той же причине. Особенно же моя замкнутость обострилась, когда в споре об искусстве какой-то декадент (студент 3-ьего курса Пчельников) выбил нечаянно мне кулаком левый глаз. <…>

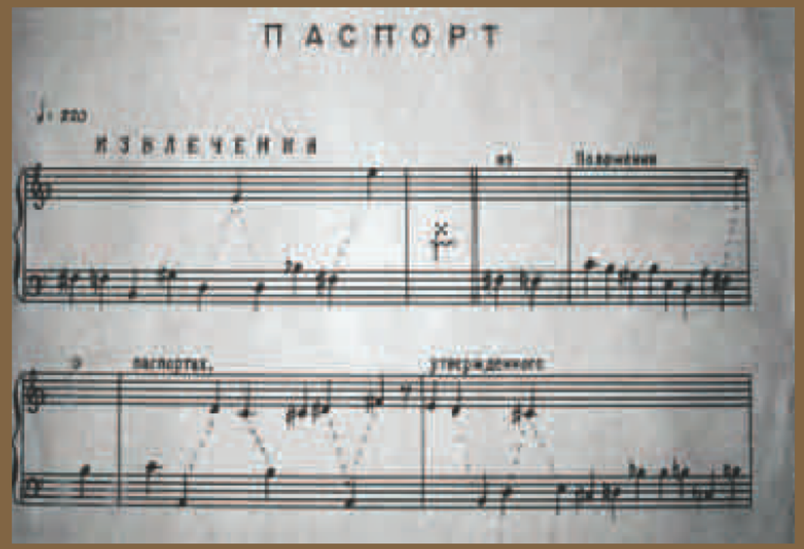
Я решил пока живописью не заниматься, а оглядеться и решить, что и как делать, составить план и постепенно его осуществить. Размышления над планом заняли у меня три с половиной года, после чего, в 1917 году, я загрунтовал особым, изобретенным мною способом, 60 картонок, в ладонь величиной, по четыре на каждый год, рассчитывая, что жить мне осталось не более 15-ти лет, учитывая мои битые почки. По плану я решил делать четыре этюда в год, в каждое время года по одному этюду…

Николай Бучумов, село Буслаевка, 12 апреля 1929 года

Комар & Меламид

Картины Николая Бучумова (1891–?). 1973
Автобиография Николая Бучумова. 1973

Картина Апеллеса Зяблова (?–1978) «Ее величество Ничто». 1735. 1973

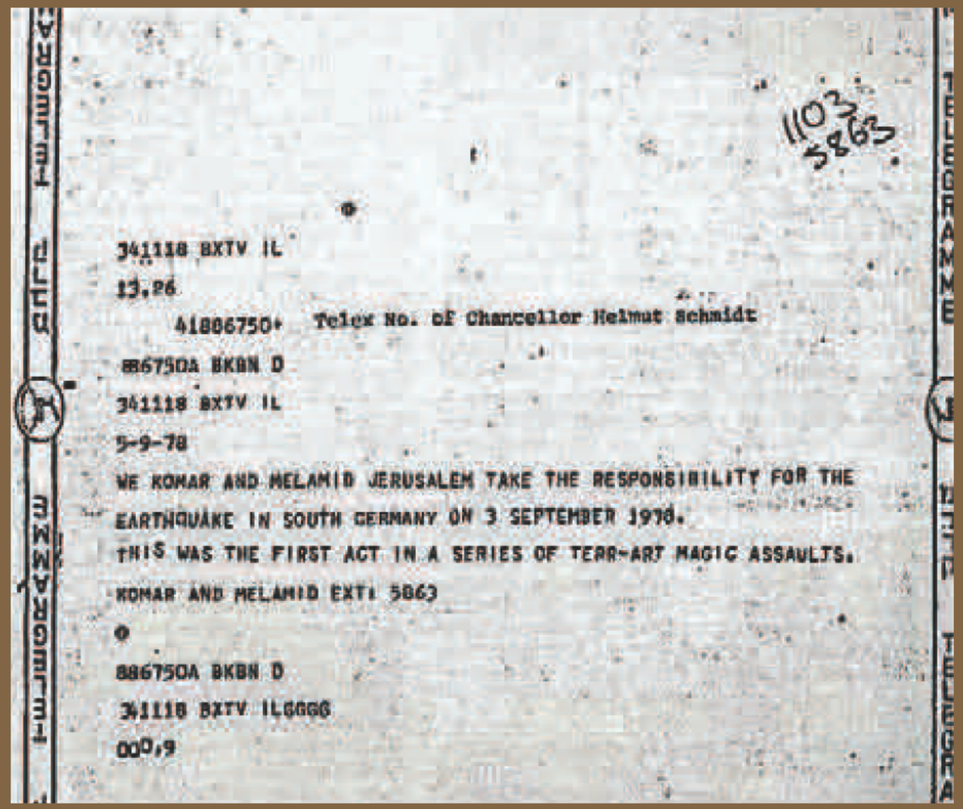


Музыкальное письмо. Паспорт. Документация проекта. 1975–1976

Цветовое письмо. Идеологическая абстракция №1. 1974

Палитра. 1974

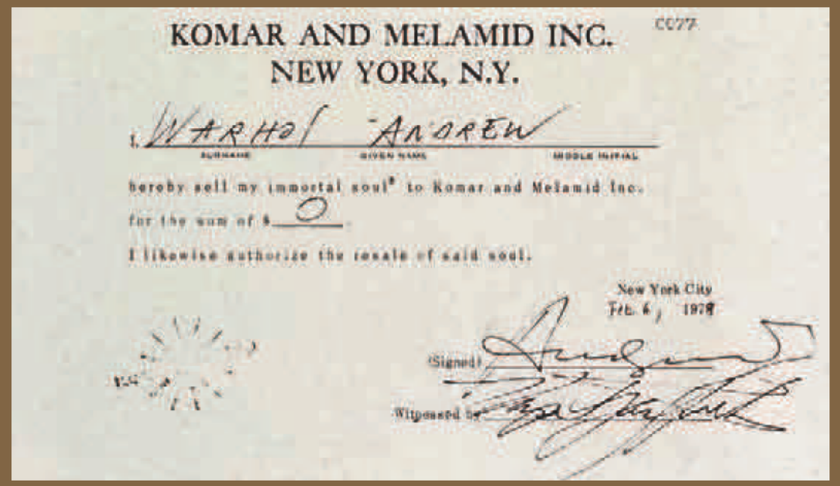
Обозначив каждый тюбик краски одной буквой, художники зашифровали таким образом статью 129 советской Конституции, гарантирующую советским гражданам свободы слова, печати, собраний и демонстраций.



341118 BXTV IL
13.26
41806750+ Telex No. of Chancellor Helmut Schmidt
806750A BKBN D
341118 BXTV IL
5-9-78
WE KOMAR AND MELAMID JERUSALEM TAKE THE RESPONSIBILITY FOR THE
EARTHQUAKE IN SOUTH GERMANY ON 3 SEPTEMBER 1978.
THIS WAS THE FIRST ACT IN A SERIES OF TERR-ART MAGIC ASSAULTS.
KOMAR AND MELAMID EXT: 5863
806750A BKBN D
341118 BXTV ILGGGG
00:09

Телеграмма канцлеру ФРГ Гельмуту Шмидту. 1978
Мы Комар Меламид Иерусалиме берем себя ответственность землетрясение Южной Германии
3 сентября 1978 тчк Это была первая акция серии терр-арт магические выступления тчк

Целительная сила искусства (Благодать Ван Гога). Пациентка Клиники светоцветовой терапии
Комара и Меламида. 1999



KOMAR AND MELAMID INC.
NEW YORK, N.Y.

CC77

I, WARHOL ANDREW
SURNAME GIVEN NAME MIDDLE INITIAL

hereby sell my immortal soul* to Komar and Melamid Inc.
for the sum of $ 0 .
I likewise authorize the resale of said soul.

New York City
Feb. 6, 1979

(Signed)

Witnessed by

Продажа душ. Проект. 1978–1986

Слева: *Световое рекламное табло Комара и Меламида на Таймс-сквер в Нью-Йорке.* 1986
Вверху: *Сертификат о продаже души Энди Уорхола.* 1979
Внизу: *Энди Уорхол продает свою душу авторам проекта.* 6 февраля 1979, Нью-Йорк

Выбор народа. Проект. 1993–1996

Самая желанная картина для России. 1994
Самая нежеланная картина для России. 1994

Статистика

Какой цвет Ваш любимый, например, в картине, которую Вы хотели бы иметь дома?
красный 10 %
черный 8 %
оранжевый 2 %
синий 7 %
желтый 6 %
белый 6 %
зеленый 22 %
коричневый 3 %
голубой 24 %
серый 3 %
ни один из перечисленных 9 %

Какое время года Вам больше нравится видеть на картинах?
зима 6 %
весна 25 %
лето 32 %
осень 25 %
всё равно 12 %

Какой размер картины Вы предпочитаете?
книги 8 %
журнала 16 %
телевизора 45 %
стиральной машины 9 %
холодильника 7 %
во всю стену 15 %

Эколлаборация. Проект. 1995–2003

Вверху: *Работа слона Фитсамая (р. 1963), ученика Комара и Меламида*
Внизу: *Комар и Меламид в процессе обучения слонов живописи в зоопарках США и в Таиланде*

КРАЕВЕДНОСТЬ – фигура дискурса, в свете которой западные групповые выставки московского концептуального искусства конца 1980-х – начала 1990-х гг. обнаруживались как традиционные региональные выставки с привкусом этнографических (типа «австралийских художников-аборигенов» и т. п.), а не как выставки представителей эстетического направления современного искусства.

А. Монастырский, С. Хэнсген. *Два кулика*, 1992

КРУГ ЗАИНТЕРЕСОВАННЫХ ЛИЦ – термин «Программы работ» (см.), призванный заменить такие мало что в то время и в той ситуации означавшие понятия, как «читатели», «публика» и т. д. Предполагалось, что основные идеи и художественные жесты Программы должны иметь хождение в этом обозначенном «круге». Кроме того, более или менее активное участие К.З.Л. в Программе было необходимым условием самого ее существования. Роль Автора сводилась к роли инициатора, провокатора тех или иных действий со стороны К.З.Л.

Термин Л. Рубинштейна (работы 1975 г.)

ЛИВИНГСТОН В АФРИКЕ – самоопределение культурного положения и мироощущения участников школы московского концептуализма в России.

Термин А. Монастырского в диалоге И. Бакштейна и А. Монастырского *// Вступительный диалог к сборнику МАНИ Комнаты*, 1986

ЛИТФОНД – умозрительная коллекция всех текстов, существующих в том или ином языке (будь то в национальном языке или в том или ином сленге, групповом или индивидуальном).

П. Пепперштейн. *Белая кошка*, 1988

ЛЫЖНИК – одна из двух основных дискурсивных фигур, репрезентирующих «скольжение без обмана» (вторая фигура – Колобок).

С. Ануфриев. *На склоне горы*, 1993

МАНДАЛЫ РУКОВОДСТВА – языковые системы паратантры (типа *И Цзина*, протоиндийских циклов, библейской традиции и т. п.), под воздействием которых выстраиваются структуры (и натурализации) коллективного сознательного/бессознательного.

А. Монастырский. *Каширское шоссе*, 1983–1986 // *Поездки за город*, 1988

А. Монастырский. *Эстетика и магия*, 1986 // Там же

А. Монастырский. *ВДНХ – столица мира*, 1986 // В настоящем издании

МАНИ – Московский архив нового искусства. В конце 1970-х гг. термин введен А. Монастырским (при участии Л. Рубинштейна и Н. Алексеева) для обозначения круга московских концептуалистов (периода второй половины 1970-х и до конца 1980-х гг., т. е. до появления термина Нома).

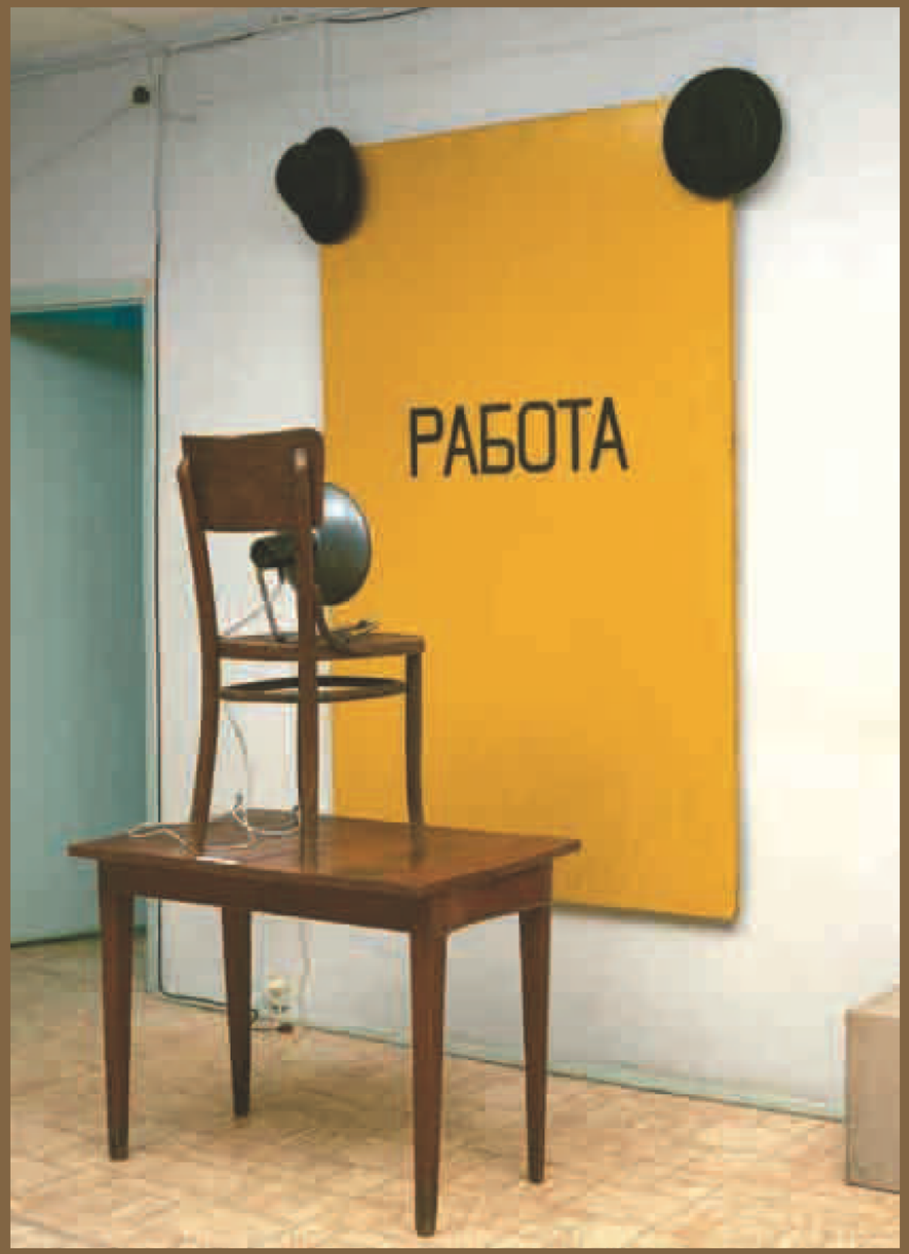
МАНИ, № 1, 1981 (папка составлена А. Монастырским)

ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН

Художник, поэт, прозаик. Родился в 1963 в Одессе. С 1982 принимал участие в квартирных выставках в Москве и Одессе. В 1987 закончил Московский химико-технологический институт им. Д. И. Менделеева. В том же году совместно с С. Ануфриевым и П. Пепперштейном создал группу *Инспекция Медицинская герменевтика*. Вышел из состава группы в 1991. С 2004 живет в Кёльне и Москве.

YURI LEIDERMAN

Artist, poet and writer. Born 1963 in Odessa, since 1982 he has participated in apartment exhibitions in Moscow and Odessa. He graduated from the Moscow Institute of Chemical Technology in 1987 and became one of the founding members of the *Inspection Medical Hermeneutics* group, which he then left in 1991. He has been living in Moscow and Cologne since 2004.



Работа. Инсталляция. 1989

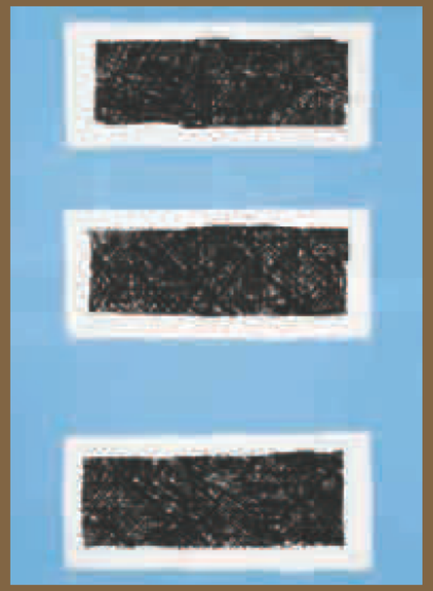
Черная Эльза. 1987

А-А, БАБА ФИ-
ЛЕНИДКА, Я ВЫБИЛ
ОБЫСК, ОН БЕЗДЕЙ-
СТВУЕТ

ФИЛЕНИДКА

ОБЫСК

ФИЛЕНИДКА



Филенидка. 1985

БЕЗДЕЙСТВУЮ-
ЩИЙ ОБЫСК,
ПУСТАЯ ФОРМА

Танцы убитых троянцев. Перформанс и инсталляция. 1999–2000

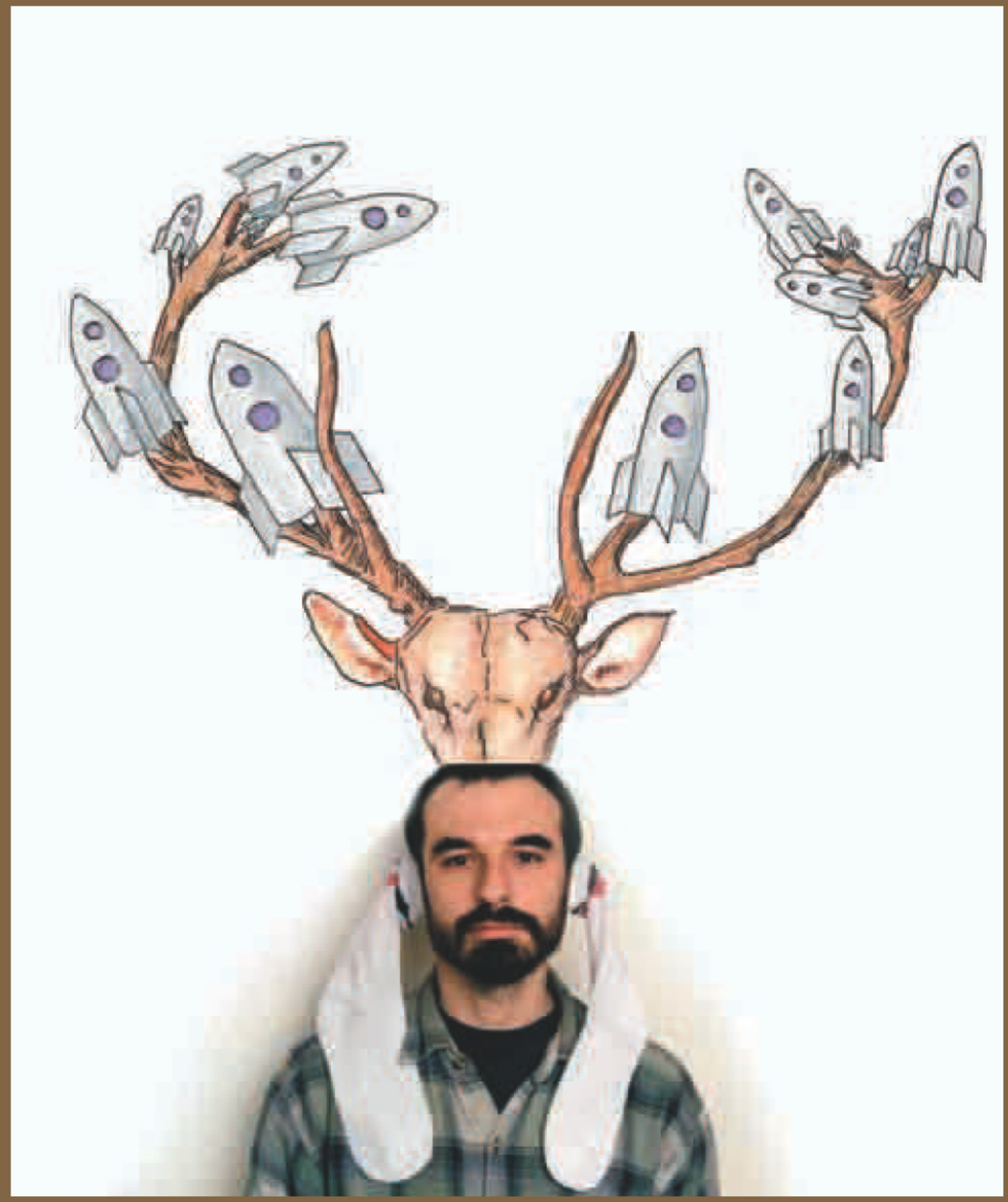
[Сделанная для этой работы] таблица составлена на основании скрупулезного текстологического анализа *Илиады*: в левом вертикальном столбце приведены имена всех ахейских вождей, а по горизонталям имена убитых каждым из них троянцев, с конкретизацией способа поражения: в голову, в шею, в плечи, грудь и т. д. Далее были составлены схемы, когда на условном контуре тела (так сказать, тела «неизвестного троянского солдата») отмечались поражения всех троянцев, убитых, предположим, Ахиллесом, или Аяксом, Одиссеем, Диомедом и т. д. Одновременно же это являлось и подобием танцевальных схем, где направления ударов, скажем, копья, вошедшего в грудь и вышедшего из спины, маркировались как позиции левой и правой ступней. И наконец, увеличив эти схемы на полу, я сам пробовал протанцевать каждый из таких танцев, всякий раз под одну и ту же, очень «европейскую», бравурную, героическую музыку (отрывок из 5-ой симфонии Шуберта). Проект этот пользовался неожиданным успехом, и предложения представить его стали поступать из различных мест. Пытаясь немного разнообразить дело, я стал варьировать наборы танцев от города к городу: в Варшаве это могли быть, скажем, танцы Ахиллеса, Менелая, Диомеда, Аякса; в Москве к ним прибавлялся танец Агамемнона; в Париже были Ахиллес, Агамемнон, Диомед и Патрокл, и т. д. Впрочем, очевидно, что все эти танцы выглядели примерно одинаково: безоглядный европейский героизм, распластанная азиатская ущербность и маленький очкастый человек в черной джинсовой курточке, неуклюже мечущийся между ними.

Юрий Лейдерман

Хасидский Дюшан. 2002

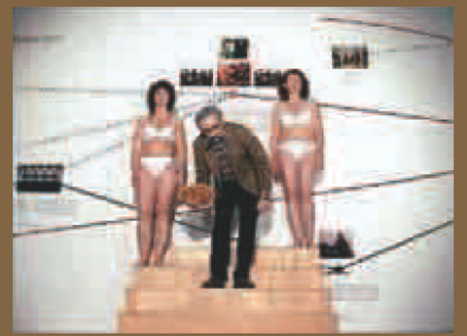
Как-то я был в гостях у одного приятеля. Мы попивали вино и, будучи большим меломаном, он ставил мне различные записи из своей коллекции. Среди них оказалась старая (но по-прежнему весьма актуальная) еврейская песня про «царя Осию, который построил стену вокруг Иерусалима и сделал его неприступным». Эта типично хасидская, вгоняющая в транс мелодия понравилась мне настолько, что я стал проигрывать ее раз за разом, и никак не мог наслушаться. Наш разговор тем временем свернул на современное искусство, и хозяин начал показывать мне книги про Дюшана из своей домашней библиотеки. Так что через какое-то время я вдруг обнаружил себя приплясывающим что-то вроде еврейского танца «фрейлехс», но с книгами про Дюшана в руках. Такая комбинация показалась мне уже готовой художественной работой. После нескольких проб в разных костюмах я решил, что уместнее всего будет танцевать этот перформанс в костюме медведя, как бы соединяя «три источника» моей идентичности: медведь (Россия), еврейский танец (еврейство), книги про Дюшана («современное искусство» и тому подобное). Впрочем, есть и вариант, где я танцую в женском русском костюме.

Юрий Лейдерман



Без названия. 2000–2003

Делая схемы моих работ, я просто показываю разницу – когда африканец работает или когда африканец стучит. 2002



Старичок-итальянец приезжает в Нью-Йорк (Саше Погребинскому). 2004
Итак, в глубине души маячит удовлетворенный фонтанчик: у этого плана нет будущего, у этих рифм нет обстановки, у этих ребят нет штанов. Это замедление, это ниже уровня события, гораздо ниже уровня пьяных танцев. Это как старичок-итальянец, который приезжает в Нью-Йорк и спрашивает: «Ну а где здесь пицца?!», это как в пустой школе послать за бутылкой в полночь, но все равно потом не стать пить. Да, в самом деле, у этого плана нет будущего, у этого фонтанчика уже нет Дюшана, у этих рифм нет обстановки. Так что же, этого достаточно? О, этого более чем достаточно!

Юрий Лейдерман

На следующем развороте: *Седьмой перформанс Димы Блайна.* 2002
Я думаю о так называемом «седьмом перформансе Димы Блайна», присевшего в полях, уголок подушки между ягодицами зажавшего. Я думаю о таких манках, разбросанных в теле современного искусства, гранулами скитающихся по его пластиковым артериям, подобно кудряшкам Елены, скитающимся по артериям Троянской войны, подобно неумелому Бабелю, скитающемуся по артериям Гражданской войны. Также и с моими инсталляциями, моими схемами («работает», дескать, негр) – это как наволочка, как подушка – на ней надо спать, на нее надо голову класть, но вместо этого ее угол зажимают меж ягодиц в мерзлых полях («седьмой», дескать, перформанс при полном отсутствии первых шести, заминированный, непроходимый Суэцкий канал).

Юрий Лейдерман

МЕРЦАТЕЛЬНОСТЬ – утвердившаяся в последние годы стратегия отстояния художника от текстов, жестов и поведения, которая предполагает временное «влипание» (см.) его в вышеназванные язык, жесты и поведение ровно на то время, чтобы не быть полностью с ними идентифицированным, и снова «отлетание» от них в мета-точку стратегемы и «невлипание» в нее на достаточно долгое время, чтобы не быть полностью идентифицированным и с ней. Полагание себя в зоне между этой точкой и языком, жестом и поведением и является способом художественной манифестации М.

Д. А. Пригов. *Предуведомление к одному из сборников начала 1980-х гг.*

МИЛИЦАНЕР – носитель идеи небесного государства и государственности, медиатор между государством земным и небесным; поскольку идеи небесной государственности в пределах земного государства невоплотимы, он есть герой культурный, страдающий.

Термин Д. Пригова середины 1970-х гг.

(Д. А. Пригов. *Апофеоз милицанера*, 1978)

МОКША – Московская концептуальная школа. Третий этап развития московского концептуализма (после МАНИ и Номы).

Термин введен А. Монастырским в процессе интерпретации фильма *Dead alive* в 1993 г. См. также письмо А. Монастырского к С. Хэнсген от 28.10.93

МОНГОЛЬСКОЕ ОКОШКО – геральдический стереотип венка-окна, используемый в гербах всех социалистических стран. Одна из оптико-инструментальных фигур «гаджетов» в галлюцинозе.

Термин П. Пепперштейна

(инсталляция *МГ Боковое пространство сакрального в СССР*, 1991)

МОСКОВСКИЙ КОММУНАЛЬНЫЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ – содружество московских альтернативных художников, которые создавали текстовые объекты и языки описания, а также работали в жанре перформанса. Для многих из них коммунальные и авторитарные речевые практики служили объектом сознательной или бессознательной рефлексии.

В. Тупицын. *Коммунальный (пост)модернизм*. – М.: Ad Marginem, 1998

МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ – романтический, мечтательный и психологизирующий вариант международного концептуального искусства 1960–1970-х гг.

Б. Гройс. *Московский романтический концептуализм*, 1979 // В настоящем издании

НАРЕЗАНИЕ – принцип работы с текстом, применявшийся в практике *МГ*, когда дискурс на ту или иную тему направлялся содержанием цитат из книг, вслепую выдернутых из шкафа и открытых наугад.

П. Пепперштейн. *Метафорические тела Ульяновых*, 1988

// *МГ. На шести книгах*, 1990

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ, ЕЛЕНА ЕЛАГИНА

Художники, авторы объектов, инсталляций, выставочных проектов. Елена Елагина родилась в 1949 в Москве. Окончила МСХШ, работала в мастерской скульптора Эрнста Неизвестного, училась живописи у Алисы Порет. Игорь Макаревич родился в 1943 в селе Триполи Грузинской ССР. Окончил МСХШ и художественный факультет ВГИК. Заслуженный художник Российской Федерации. С 1979 члены группы *Коллективные действия*. Живут в Москве, работают самостоятельно и в соавторстве.

IGOR MAKAREVICH, ELENA ELAGINA

Artists, creators of objects, installations and exhibition projects. Elena Elagina was born in 1949 in Moscow and graduated from the Moscow Secondary Art School, working in the sculpture atelier of Ernst Neizvestny, and taking painting classes with Alice Poret. Igor Makarevich was born in 1943 in Tripoli, in the Soviet Republic of Georgia. He graduated from the Moscow Secondary Art School and the art department of the Russian State Institute of Cinematography and is an Honoured artist of the Russian Federation. Since 1979 Elagina and Makarevich have been members of the *Collective actions* group. They live in Moscow, working solo and in collaboration.

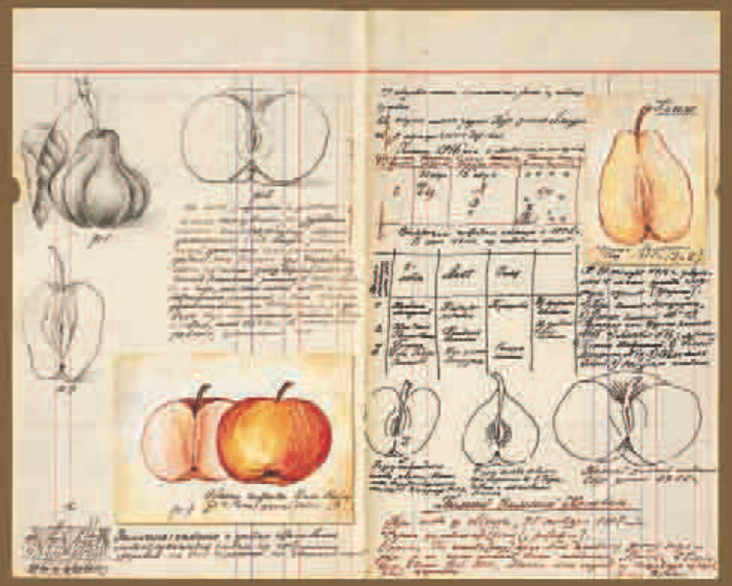
И. Макаревич. *Передвижная галерея русских художников.* 1978

И. Макаревич. *Золотое пространство Булатова.* 1988

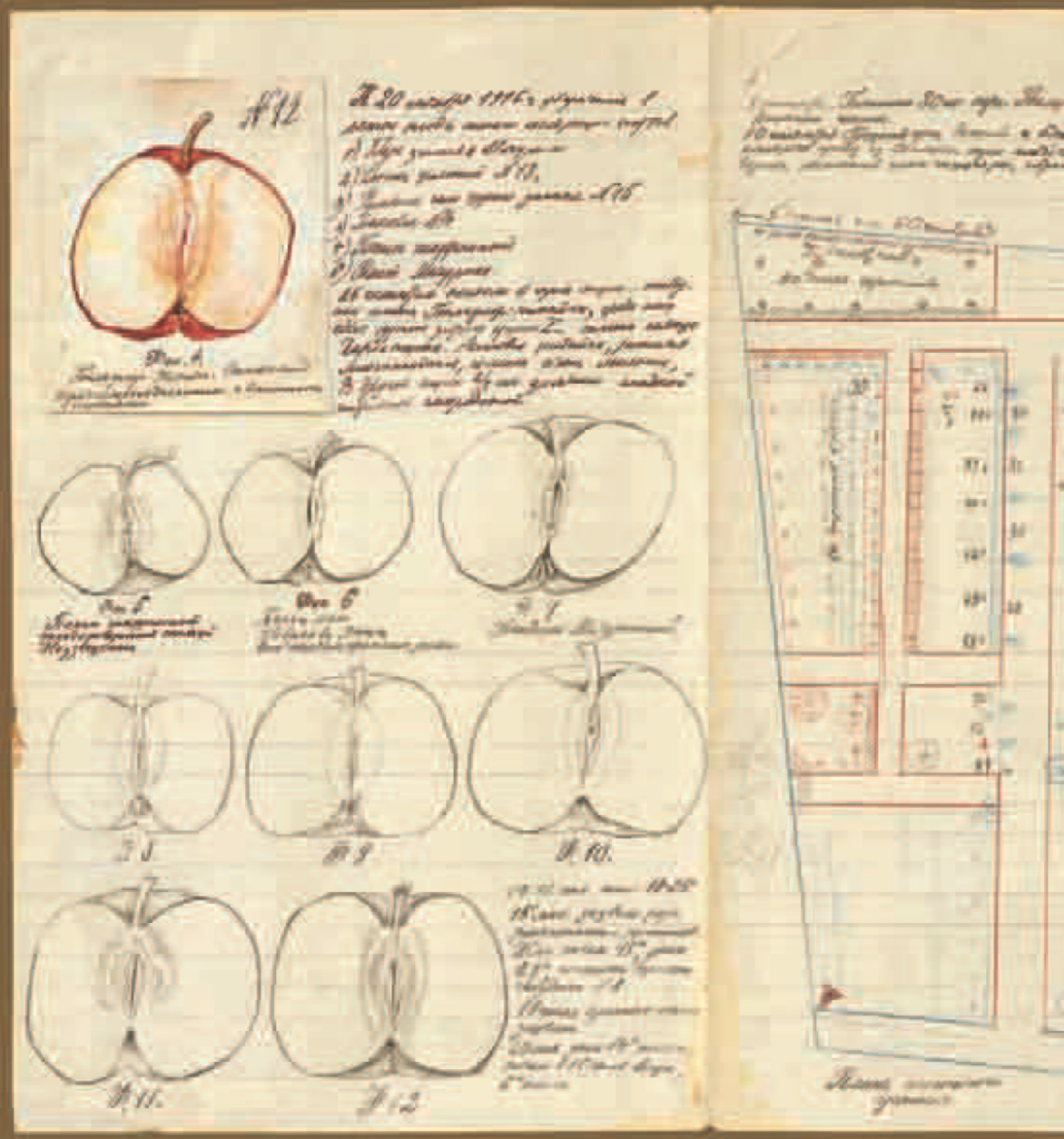
И. Макаревич, Е. Елагина. *Закрытая рыбная выставка.* 1990–1995
Справа: *Волга у Жигулей.* 1990. Объект из инсталляции *Закрытая рыбная выставка*

Прорезь. Объект из инсталляции *Закрытая рыбная выставка.* 1994

Портрет рулевого. Объект из инсталляции *Закрытая рыбная выставка.* 1994



И. Макаревич, Е. Елагина. *Девушки Мичурина*. Проект. 1996



Замысел проекта возник вследствие знакомства авторов с содержанием маленькой брошюры, выпущенной издательством *Молодая гвардия* осенью 1941 года. Этот редкий документ содержит черты общего смятения и тревоги, охватившей всю стану в начале войны. Тираж пораженческой книжечки впоследствии был уничтожен. Брошюра содержит ряд инструкций по выживаемости в экстремальных зимних условиях и, очевидно, предназначалась для отступающих частей красноармейцев и населения, оттесняемых вглубь страны стремительным немецким наступлением. Большая часть этих инструкций и проиллюстрирована авторами в виде офортов, напечатанных на ветхой, ручной выделки, бумаге, в фактуре которой различимы остатки древесины и растений.

В целом инсталляция *Жизнь на снегу* анализирует отдельные вопросы взаимоотношения Холода в его мифологическом аспекте с тоталитаристской идеологией.

И. Макаревич, Е. Елагина

И. Макаревич, Е. Елагина. Графические листы из серии *Жизнь на снегу.* 1994–1996
Справа: *Заиндевелый орел.* Часть инсталляции *Жизнь на снегу*. 1994–1996

НЕЗАЛИПАНИЕ – двойственное отношение к своему «Я», к своему месту в мире, к своему занятию, которое лучше всего определить как своеобразное «мерцание»: то ты попеременно находишься внутри всего этого, то снаружи. Это «мерцание» происходит постоянно, в одном и том же ритме – то ты сохраняешь свой «идентитет», то теряешь его; то совмещаешь себя со своей профессией или делом, то – в следующее мгновение – оставляешь их.

Термин И. Кабакова (инсталляция *Нома*, Kunsthalle Hamburg, 1993)

НЕЗАМЕТНОСТЬ – одна из категорий *КД* (см.). В значении «демонстрационная незаметность» – эстетический прием, предполагающий наличие какого-либо (часто – основного) события в той пространственно-временной зоне общей событийности акции, которая «здесь и теперь» находится за пределами внимания и интереса зрителей. В значении «экспозиционная незаметность» – скрытый от автора на первом этапе его работы элемент механизма творческой избирательности, влияющий на построение работы (например, история с коробкой из-под люстрового светильника, из которой была сделана работа А. Монастырского *Пушка* в 1975 г., построенная на соотношении светового и аудиального впечатлений).

А. Монастырский. *Цзи-Цзи*, 1985 // *Поездки за город*, 1998

Термин «незаметность» в первом значении разработан при участии Н. Паниткова

НЕИЗВЕСТНОЕ – центральная категория медгерменевтического дискурса. «То, что «находится» за поверхностью (картины и т. п.) и что нельзя распознать в качестве наличествующего или невозможного, операторами которого являются «допущения» и «оговорки» как варианты одного и того же».

С. Ануфриев, Сергей Волков, 1989. *Флэш Арт* (русское издание), № 1, 1989

Формула Неизвестного: «Нам точно известно, что нам неизвестно, известно ли нам неизвестное или неизвестно».

П. Пепперштейн. *Идеологизация Неизвестного*, 1988 // В настоящем издании

НЕОЛЖЕИСКУССТВО – согласие называть современное искусство «лжеискусством» по сформировавшейся с юности привычке находить подобное определение современного искусства в доступной (советской) литературе 1960-х–1970-х гг. Приставка «нео» здесь указывает на то, что автор и себя считает работающим в этой традиции лжеискусства: «Я всю жизнь мечтал делать настоящее искусство, но всегда получалось только современное».

Термин Ю. Альберта (серия работ *Элитарно-демократическое искусство*, 1987)

НИ УМУ, НИ СЕРДЦУ

Термин С. Ануфриева

Определение автором не предоставлено

(Название одного из этапов первой выставки *КЛАВЫ*, 1987)

ИНСПЕКЦИЯ МЕДИЦИНСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА

Авторы инсталляций, объектов, диалогов, теоретических и литературных текстов. Группа основана в 1987 Сергеем Ануфриевым, Юрием Лейдерманом и Павлом Пепперштейном и существовала в таком составе до 1991. После 1991 в составе: Ануфриев, Пепперштейн, Владимир Фёдоров (р. 1963).

INSPECTION MEDICAL HERMENEUTICS

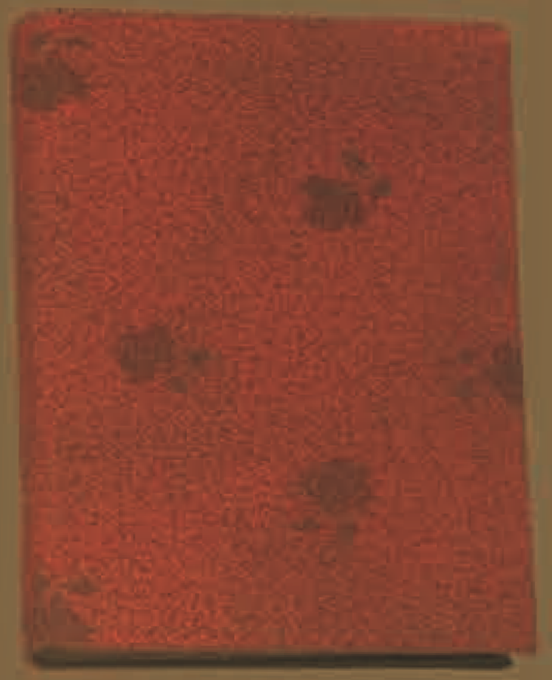
Creators of installations, objects and dialogues as well as theoretical and literary texts. The group was founded in 1987 by Sergey Anufriev, Yuri Leiderman, and Pavel Pepperstein. After 1991 the group includes Anufriev, Pepperstein and Vladimir Fedorov (b. 1963).

Новый год. Инсталляция. 1989

Белая кошка. Инсталляция. 1989
На следующих разворотах:
На книгах. 1989
Проблема трофея. Инсталляция. 1993

495

439

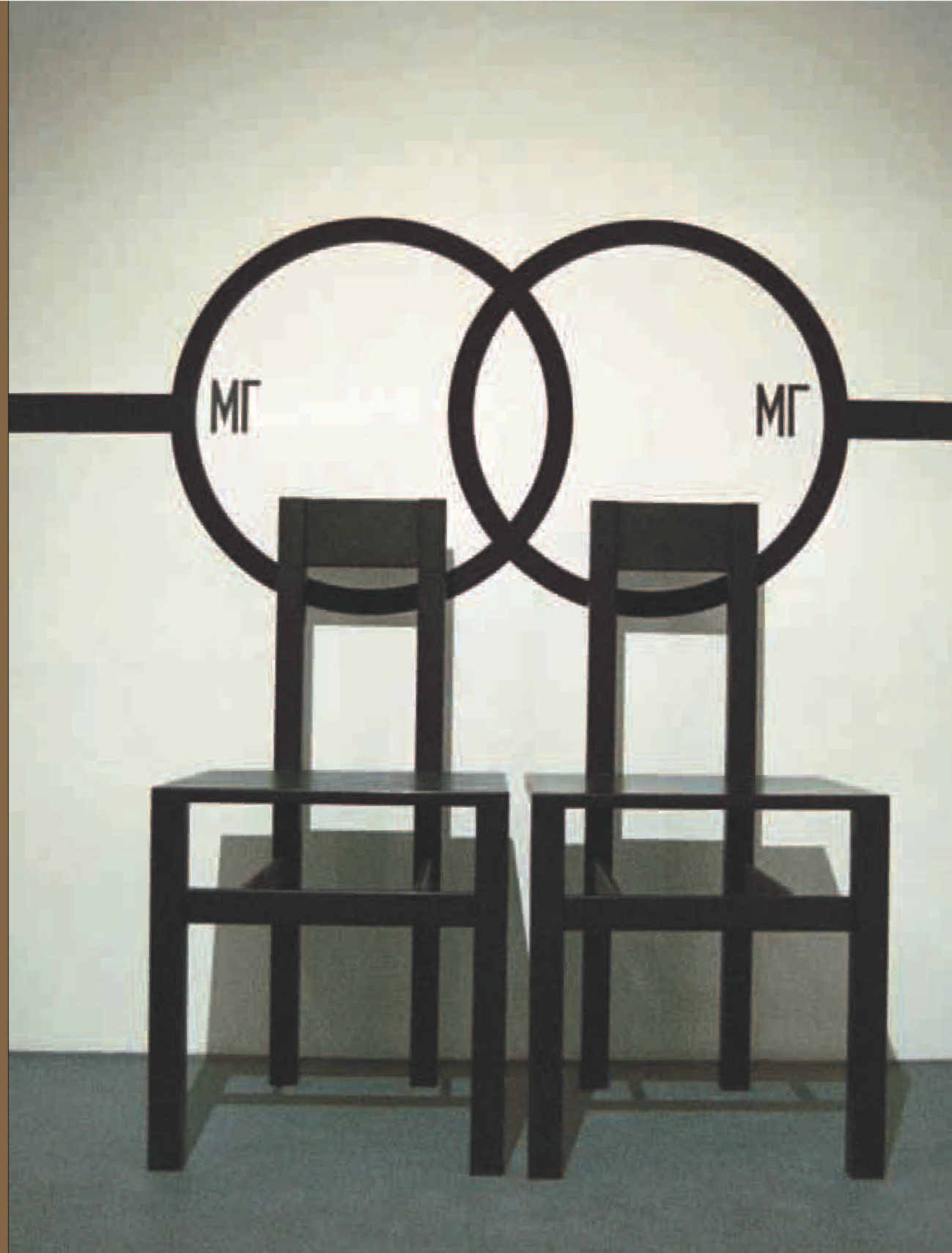


Вначале следует описать нашу «разгадку» картины, которая признана давно уже «иконой XX века», а именно *Черного квадрата* К. Малевича. Казимир Малевич работал в эпоху, которую можно назвать временем безумного расцвета аббревиатур. Вся реальность подвергалась в те времена «аббревиатуризации»... Что такое аббревиатура? Это сведение слов к их заглавным буквам... На иконе за головой изображенного, как правило, располагается нимб. На краях нимба всегда находятся заглавные буквы, аббревиатура имени святого. Итак, процедуру аббревиатуризации в русском контексте можно обозначить как редукцию речи к ее сакральному, «нимбальному», «заглавному» состоянию... Исходя из вышеизложенного, мы можем расшифровать *Черный квадрат* путем сведения его названия к аббревиатуре. Мы получаем: ЧК...

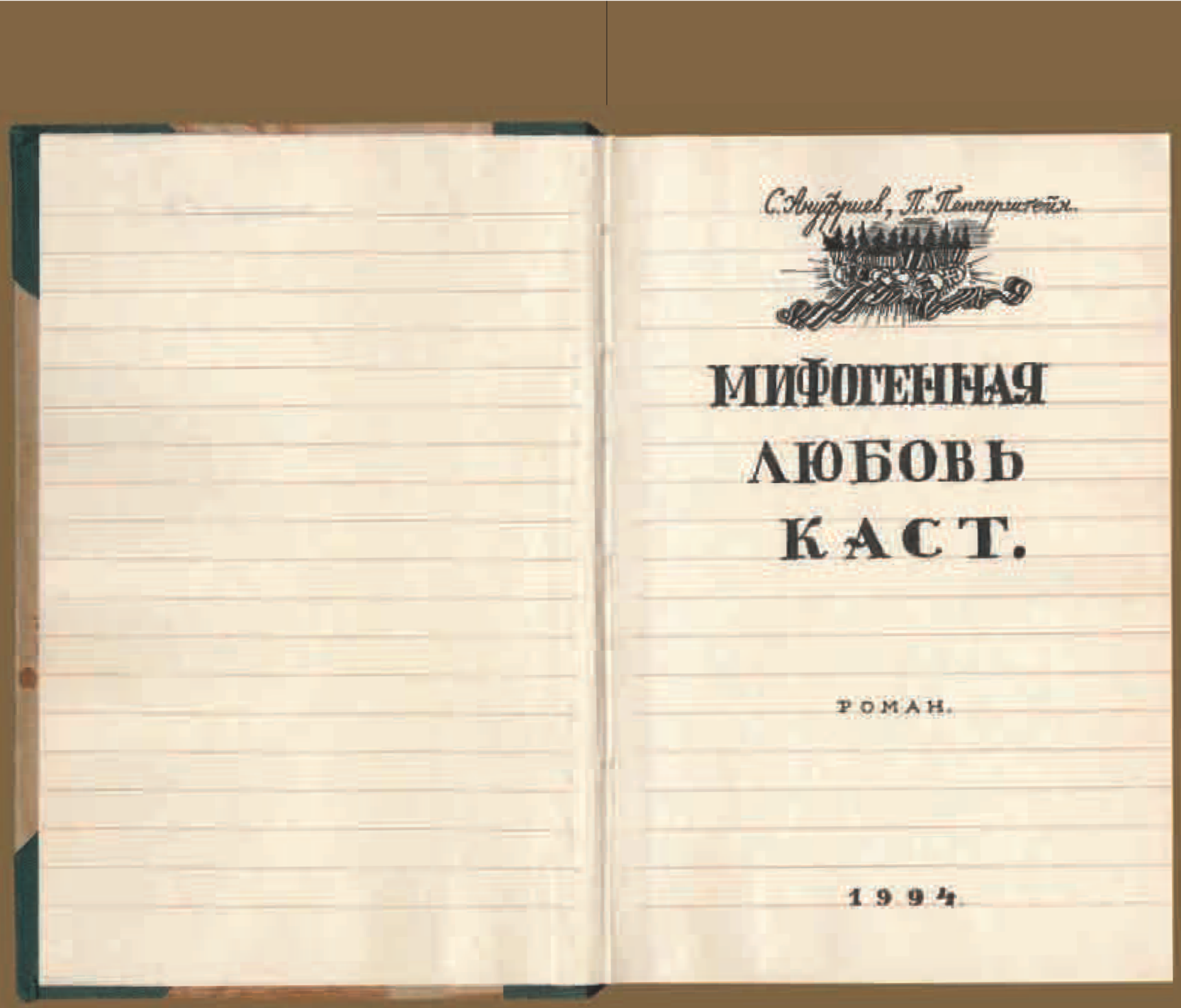
В этом контексте важно указание на две ветви православной теологии: «золотую» (катафатическую) и «черную» (апофатическую). В центре обеих теологий стоит метафора Божественного Света. В первом случае это золотой «Нетварный Свет», служащий фоном всякому событию и всякой фигуре. Во втором это «Свет Божественного Незнания», «Божественный Мрак». В нашей экспозиции «сияющая» «золотая» катафатика оказывается прошитой, сюжетно связанной через апофатическую «партийную линию».

МГ

Золотые иконы и черная линия. Инсталляция. 1993



Бить иконой по зеркалу. Инсталляция и рисунок к проекту. 1993



С. Ануфриев, П. Пепперштейн.

МИФОГЕННАЯ ЛЮБОВЬ КАСТ.

РОМАН.

1994.

С. Ануфриев, П. Пепперштейн. *Мифогенная любовь каст.* Роман. 1994

НОВАЯ ИСКРЕННОСТЬ – в пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирическо-исповедальному дискурсу.

Д. А. Пригов. *Предуведомление Новая искренность*, 1984

НОМА. Термин введен П. Пепперштейном для обозначения круга московского концептуализма (этот термин заменил термин «Круг МАНИ» в конце 1980-х гг.). Нома означает «круг людей, описывающий свои края с помощью совместно вырабатываемого комплекса языковых практик». Термин образован от слова «ном», которым обозначались в Древнем Египте части расчлененного тела Озириса. «Номы» – территориальные единицы Древнего Египта, в каждой из которых, по преданию, была захоронена одна из частей тела Озириса.

П. Пепперштейн. *Идеологизация Неизвестного*, 1988 // В настоящем издании

ОКНА – конструкции, имитирующие реальные окна и являющиеся гибридом окна и картины, претендующие на демонстрацию сути картины. «Картина есть окно в мир» (Альберти).

Термин И. Чуйкова (с 1967 г.)

ОПЕРАТОР-НАБЛЮДАТЕЛЬ – вариант распространенного названия способности «смотреть со стороны» на свое собственное сознание в его самых критических измененных состояниях.

А. Монастырский. *Каширское шоссе*, 1983–1986 // *Поездки за город*, 1998

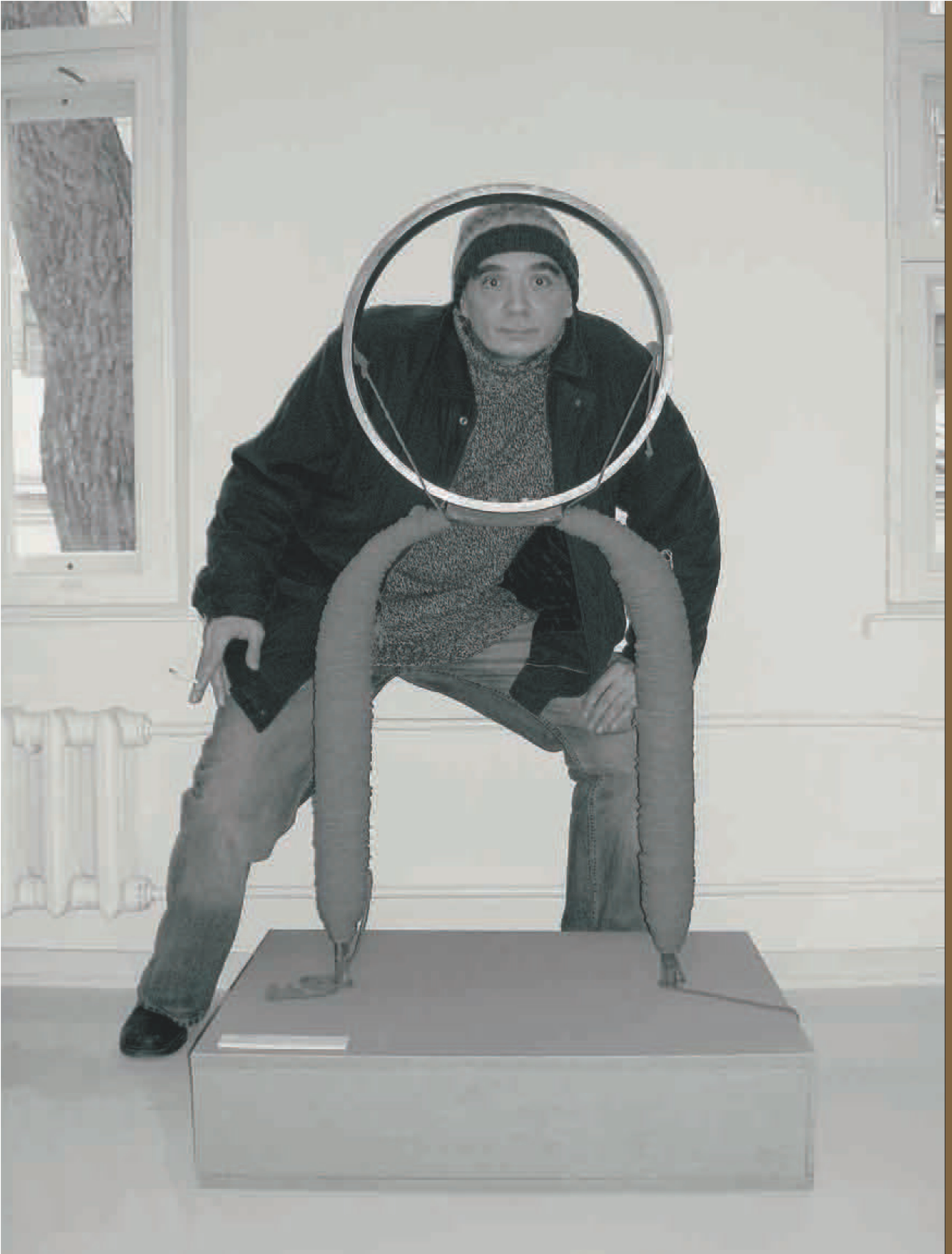
А. Монастырский. *Цзи-Цзи*, 1985 // Там же

ОРТОДОКСАЛЬНАЯ ИЗБУШКА – почетное название, присвоенное Пустотному канону *МГ* (см.).

П. Пепперштейн. Письмо к С. Ануфриеву из Праги от 18 февраля 1988 г.

ОТКРЫТАЯ КАРТИНА. Если классическая картина, которая, в основном, сохранила свои особенности и в эпоху модернизма, представляет собой замкнутое пространство, самодостаточный имманентный «мир в себе», то открытая, концептуальная картина – разомкнута. Она разомкнута, во-первых, в сторону зрителя. Она как бы постоянно не закончена, постоянно в работе и обретает смысл только в контакте, в диалоге со зрителем. И, во-вторых, она открыта в сторону других картин или художественных объектов, т. е. она исключительно контекстуальна и может быть «прочитана» только в связи с другими картинами-текстами.

В. Пивоваров. *Разбитое зеркало*, 1977



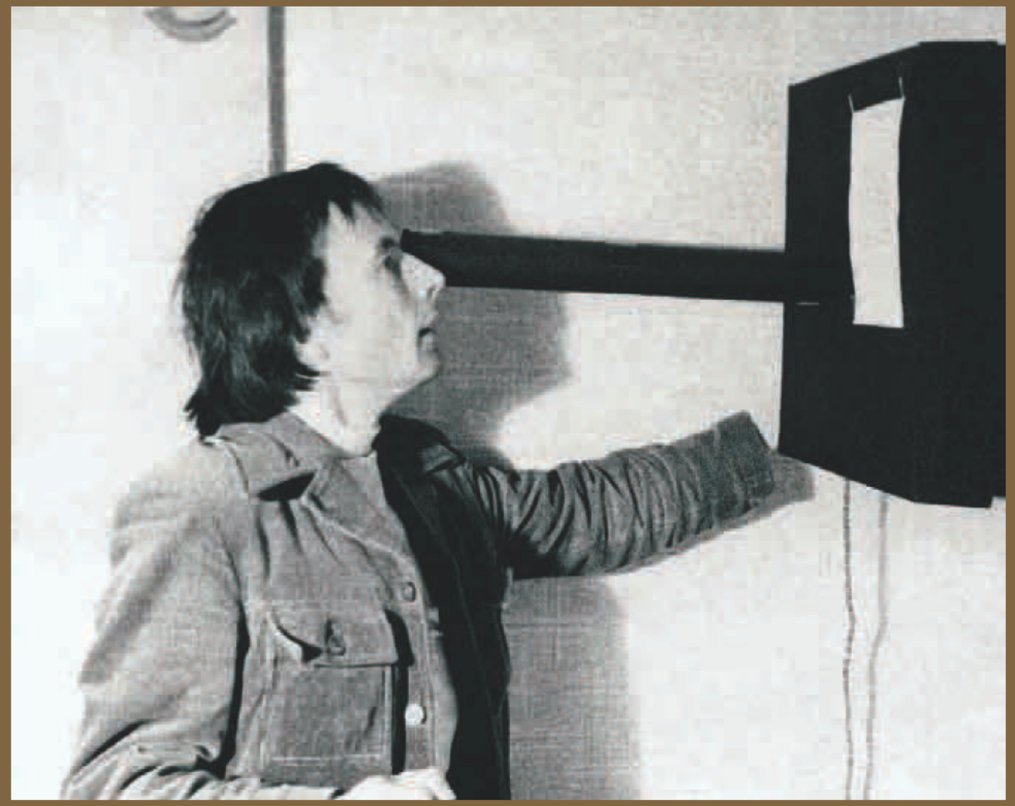
АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ

Художник, поэт, писатель, теоретик. Родился в 1949 в поселке Петсамо Мурманской области. Окончил филологический факультет МГУ. С 1975 – концептуальные работы, объекты, перформансы, инсталляции, тексты. В 1976 один из основателей группы *Коллективные действия*. В 1981 составил первую папку *МАНИ* (*Московского архива нового искусства*). В 1986–1991 – составление сборников *МАНИ* и томов *Поездок за город* группы *Коллективные действия*. В 1999 составил *Словарь терминов московской концептуальной школы*. Лауреат премии Андрея Белого (2003).

ANDREY MONASTYRSKY

Artist, poet, writer and theoretician. Born in Petsamo in the Murmansk region in 1949, he graduated from the language and literature department of Moscow State University. Since 1975 he has produced performances, objects, installations, texts, and visual poetry. He has been a member of the *Collective Actions* group since 1976. Editor and compiler of many important editions: first *MANA* (*Moscow Archive of the New Art*) folder in 1981, he also collected *MANA* texts between 1986 and1991, and since 1976 has edited *Trips Out of the City* (volumes comprising works by the *Collective Actions* group) and the *Dictionary of Terms of the Moscow Conceptual School* (1998). In 2003 he won the Andrey Bely Prize.

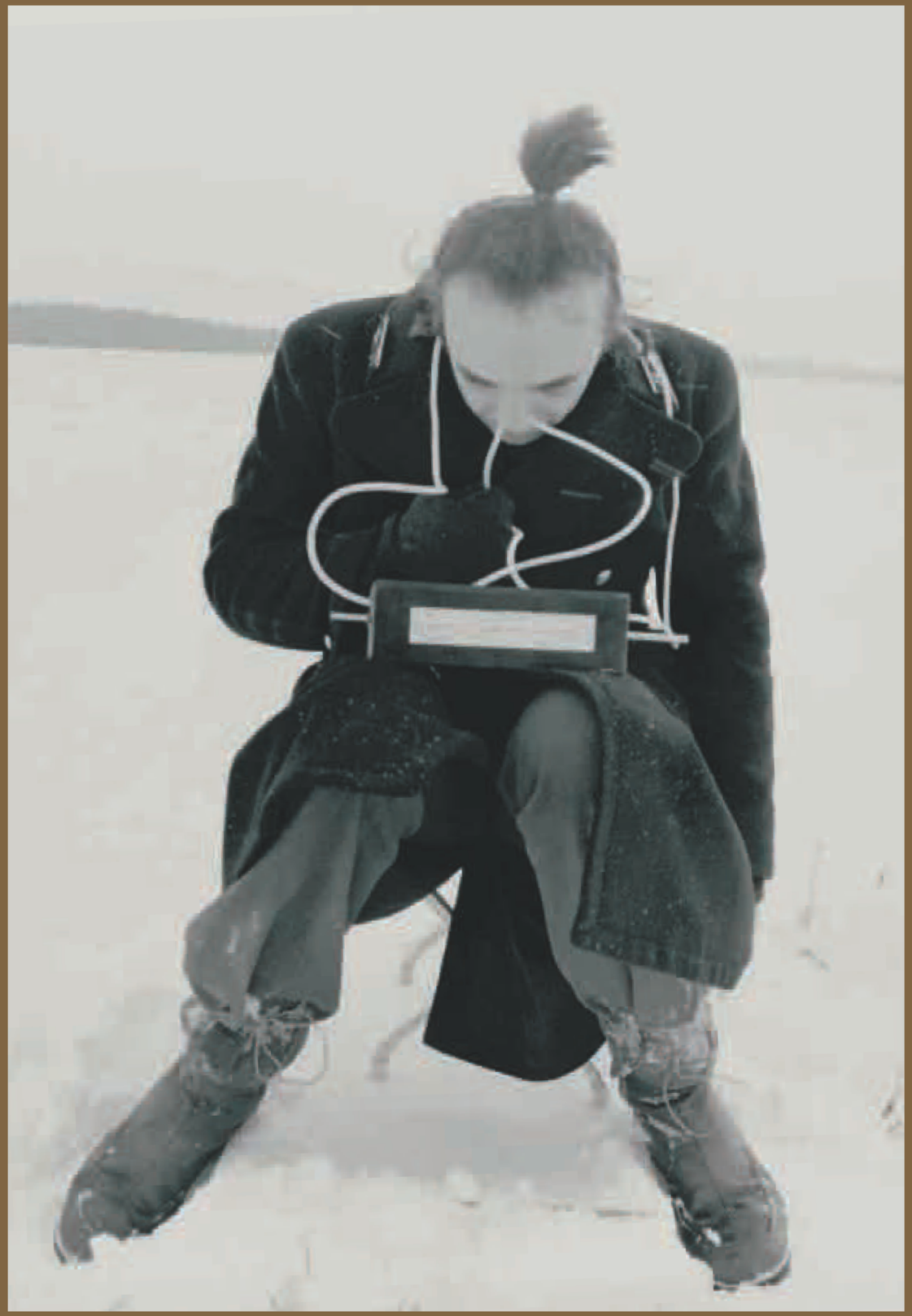
Палец. 1978



Пушка. 1975

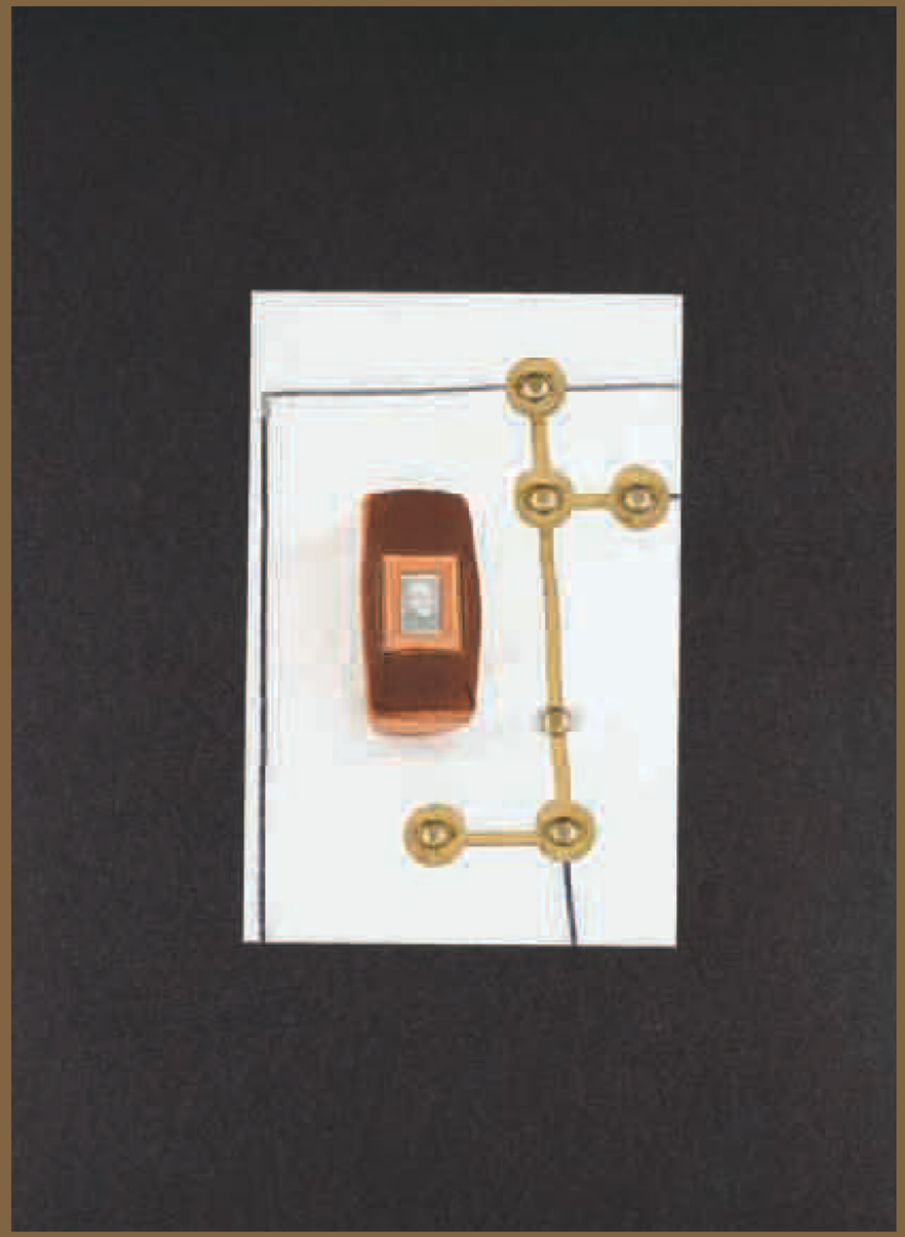
Объект представляет собой черную коробку из картона с черной трубой, укрепленной перпендикулярно к передней стенке коробки – в левой ее половине. Внутрь коробки помещен электрический звонок, переключатель которого расположен на левом боку висящей на стене коробки. На передней стенке коробки, справа от трубы, помещена инструкция, в которой предлагается участвовать в акции *Пушка*. Для этого участник должен смотреть левым глазом в трубу и одновременно левой рукой включать «аппарат». Когда участник включает «аппарат», то, вместо ожидаемого визуального эффекта, в коробке раздается звук электрического звонка.

А. Монастырский



Не надо гадить. 1986
Слева: *Дышу и слышу.* 1983

Мягкая ручка. 1985



Зайцев. Из серии *Золотые линии.* 2004

На следующем развороте: Экспозиционный щит к акции *КД Партитура.* 1985

САБИНА ХЭНСГЕН, АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ

Сабина Хэнсген – филолог-славист, теоретик, художник. Живет в Германии. Работают вместе с Андреем Монастырским с середины 1980-х; провели больше двадцати совместных акций в Москве и в Германии.

SABINE HÄNSGEN, ANDREY MONASTYRSKY

Sabine Hänsgen, Slavic languages specialist, theoretician and artist. Lives in Germany. Has worked together with Andrey Monastyrsky since the 1980s. They have produced more than 20 common performances in Moscow and Germany.

На страницах 222–223: *В. Захарову (Лоэнгрин).* 2000
На предыдущем развороте: *П. Пепперштейну (Полароид).* 1990

ОТКРЫТИЕ АМЕРИКИ, ИЛИ ОТ ДЮШАНА К ДЮШАНУ – метод вторичного открытия Америки или изобретения уже известного. Метод не предполагает ничего нового, ничего новаторского, ничего оригинального.

В. Захаров. *Последняя прогулка по Елисейским полям //*

Vadim Zakharov. *Retrospective,* 1995

ПАРАМЕН – «мнемический букет», то есть связка впечатлений, сохраняемая памятью.

Термин С. Ануфриева (1994 г.)

ПОЕЗДКИ ЗА ГОРОД (ПЗГ) – акционный жанр (и одновременно – книги *КД*), в котором делается содержательный акцент на эстетическом значении разных этапов пути к месту действия и формах оповещения о нем. Также – общий сюжет всех томов *ПЗГ*.

Термин введен А. Монастырским совместно с И. Кабаковым в 1979 г.

А. Монастырский. *Предисловие к третьему тому ПЗГ*, 1985

// Поездки за город, 1998

А. Монастырский. *КД и Поездки за город*, 1992

А. Монастырский. Общее примечание. 1998 // *Поездки за город*, 1998

ПО КРАЮ – внутреннее ощущение самого себя как ушедшего, сбежавшего «от центра», устроившегося на краю жизни, обочине культуры, окраине любой профессиональной деятельности. И убеждение, что все жизненно важное происходит сегодня «на краях», в маргинальной зоне, на грани повседневности и культуры.

Термин И. Кабакова (инсталляция *Нома*, Kunsthalle Hamburg, 1993)

ПОЛАГАЮЩИЙ ЖЕСТ, ЖЕСТ ЗАЩИТЫ, ПРОЩАЛЬНЫЙ ЖЕСТ – «искусствоведческие» категории. Полагающий жест – жест «креации», с помощью которого автор (в порядке своего «богоподражания») творит «миры». Жест защиты – жест, с помощью которого создатель дистанцируется от созданных «миров», когда они становятся угрожающими. Прощальный жест – жест, адресованный «мирам», теряющим свою актуальность.

П. Пепперштейн. *Идеологизация Неизвестного*, 1988 // В настоящем издании

ПОЛИТИЧЕСКАЯ СКАЗКА – определение образности, составленной из традиционной фольклорной иконографии и визуального арсенала советской мифологии.

M. Tupitsyn. *And who are you?* // Leonid Sokov. –

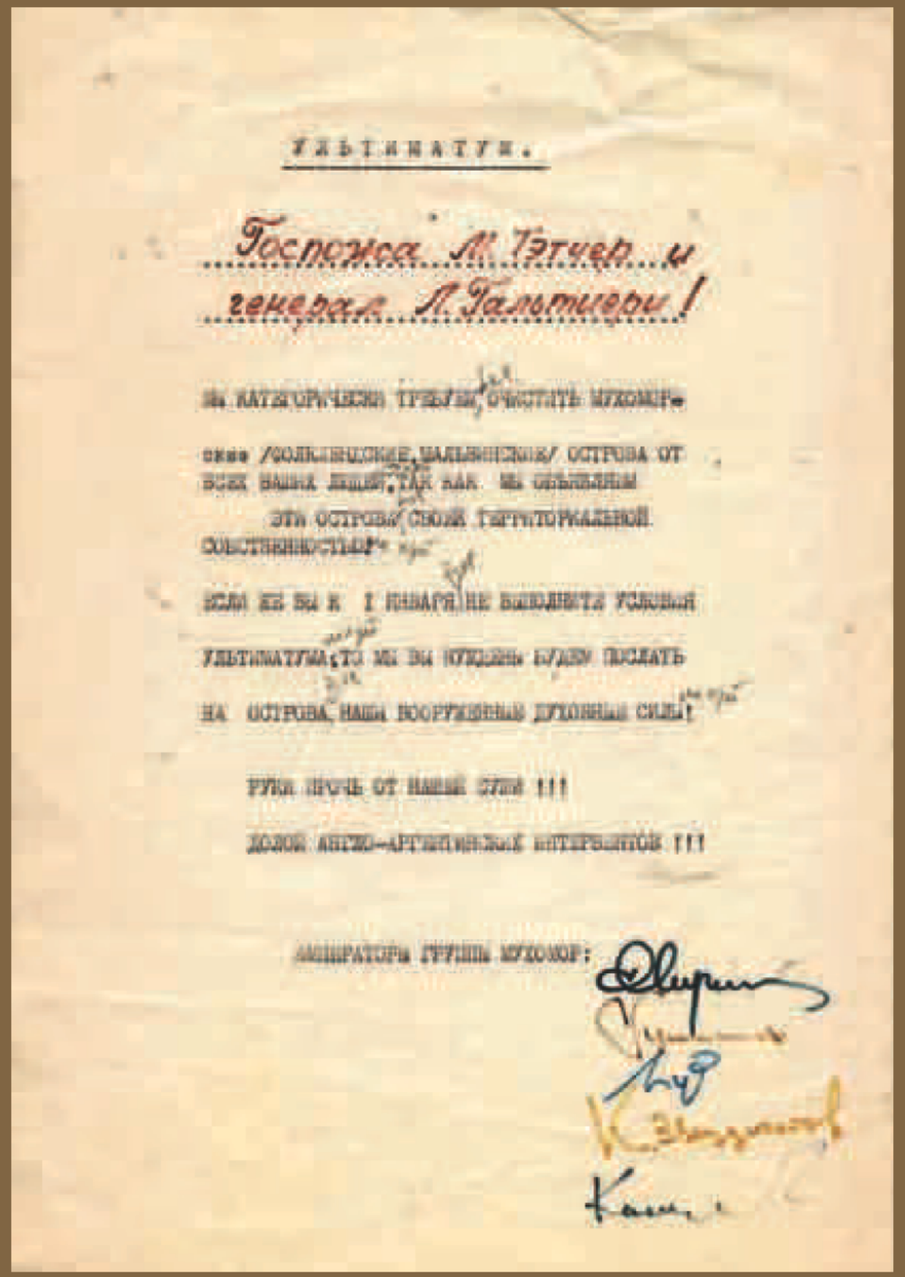
New York: Zeus/Trabia, 1986

Группа *МУХОМОР*

Художники, литераторы, музыканты, авторы перформансов, прокламаций, манифестов, рукописных книг и музыкальных альбомов. Выставлялись в галерее *APTART*. В состав группы (1978–1984) входили Свен Гундлах, Константин Звездочётов, Владимир и Сергей Мироненко, Алексей Каменский. Все они родились в 1959 и живут в Москве.

MUKHOMOR (FLY AGARIC) Group

Artists, writers, musicians, performance artists, authors of proclamations, manifests, hand-written books and musical albums. They have exhibited their works in the *APTART* Gallery. The group, which existed in Moscow in 1978–1984, included Sven Gundlakh, Konstantin Zvezdochetov, Vladimir, Sergey Mironenko and Alexey Kamensky, all born in 1959. They now live in Moscow.



УЛЬТИМАТУМ.

Госпожа М. Тэтчер и генерал Л. Гальтиери!

МЫ КАТЕГОРИЧЕСКИ ТРЕБУЕМ ОЧИСТИТЬ МУХОМОР-
СКИЕ /ФОЛЬКЛЕНДСКИЕ, МАЛЬВИНСКИЕ/ ОСТРОВА ОТ
ВСЕХ ВАШИХ ЛЮДЕЙ, ТАК КАК МЫ ОБЪЯВЛЯЕМ
ЭТИ ОСТРОВА СВОЕЙ ТЕРРИТОРИАЛЬНОЙ
СОБСТВЕННОСТЬЮ!

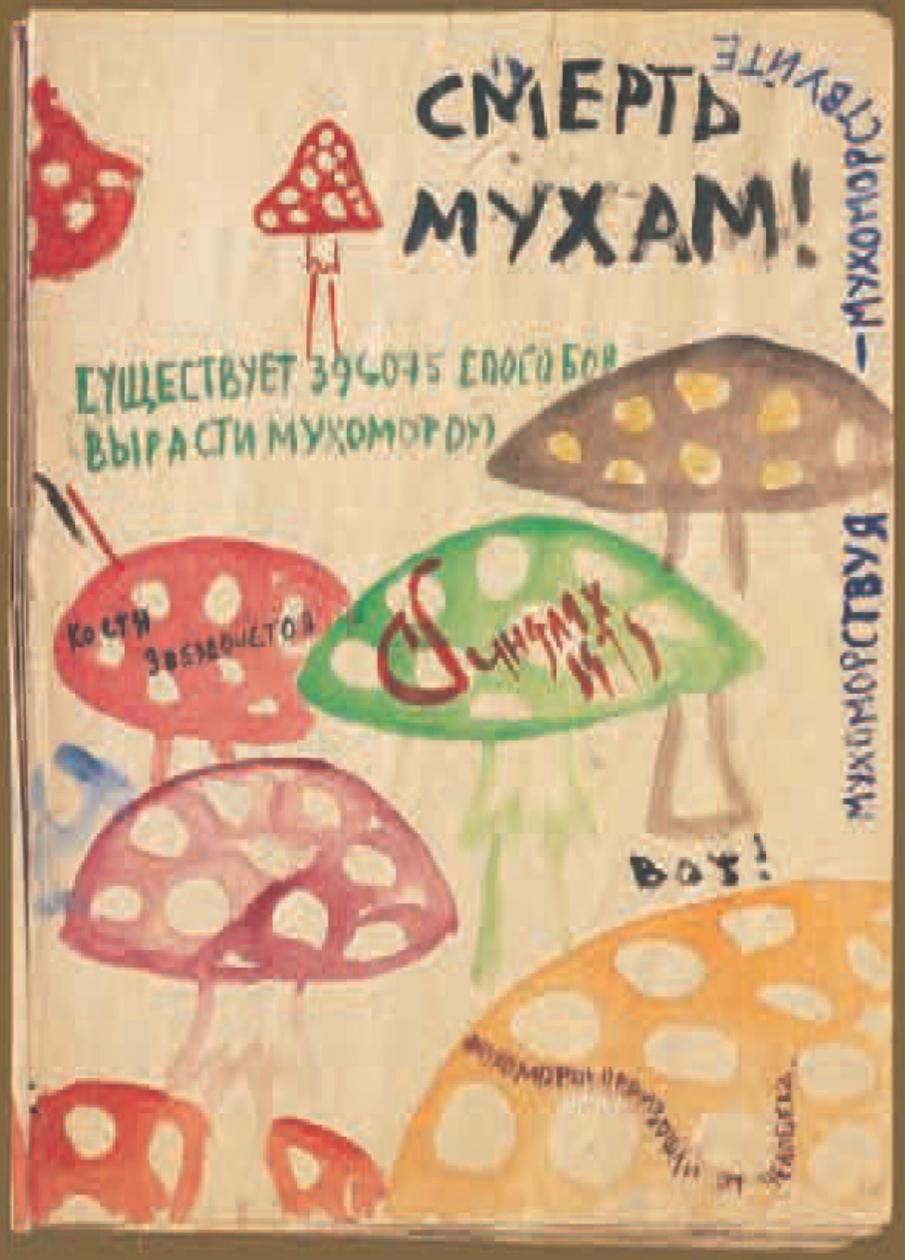
ЕСЛИ ВЫ ВЫ К 1 ЯНВАРЯ НЕ ВЫПОЛНИТЕ УСЛОВИЯ
УЛЬТИМАТУМА, ТО МЫ ВЫ ВЫНУЖДЕНЫ БУДЕМ ПОСЛАТЬ
НА ОСТРОВА НАШИ ВООРУЖЕННЫЕ ДУХОВНЫЕ СИЛЫ!

РУКИ ПРОЧЬ ОТ НАШЕЙ СУШИ !!!

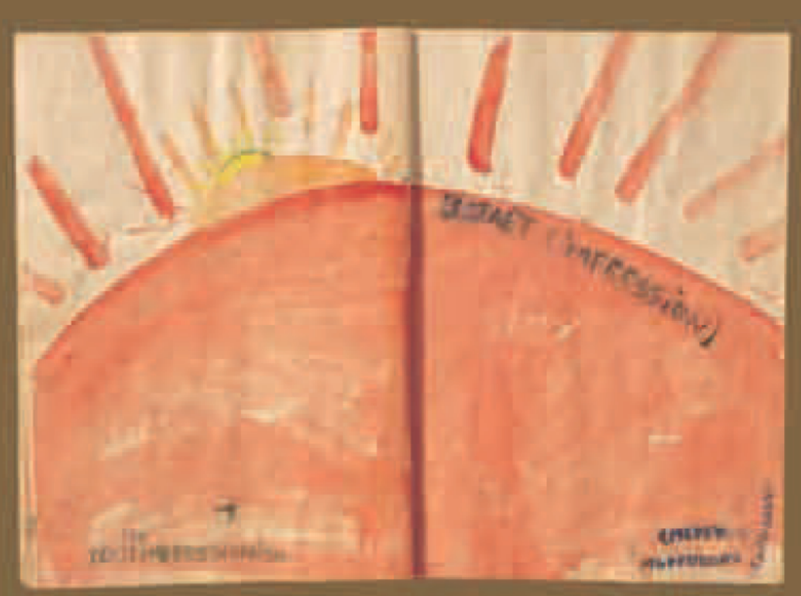
ДОЛОЙ АНГЛО-АРГЕНТИНСКИХ ИНТЕРВЕНТОВ !!!

АВТОРАТОРЫ ГРУППЫ МУХОМОР:

Ультиматум. 1982



На страницах 230–231: *Смерть мухам!* Альбом. 1979



На следующем развороте: *Расстрел.* Акция. 1979

АЛЕКСИС КАМЕНСКИЙ
СВЕН ГУНДЛАХ, КОСТЯ ЗВЕЗДОЧЕТОВ,
ВЛАДИМИР ЛИПЧЕНКО, СЕРГЕЙ ЛИТОВЧЕНКО.

Дорогой товарищ!
28 октября 1979г группа «МУХОМОР» провела день в метро.
Некоторым гражданам удалось встретиться с нами на указанных в расписании станциях в центре зала.

Администрация

Метро. Документация акции. 1979

ГРУППА "МУХОМОР"

октябрь 1981 г.

"КРАСНАЯ ТРЯПКА"

Группа участников в воскресенье днём собралась на курском вокзала, сели на поезд "Москва-Петушки" Горьковского направления и через час сошли на станции "Платф. 61 км". Все прошли на поле, в центре которого лежал большой квадрат красного кумача,/10 х 10 м/. В кумаче было 16 прорезей, в которые предложили просунуть головы. Далее было предложено пройти до опушки /около 500 м/. Дойдя до опушки участники увидели уменьшенный в 10 раз макет красной тряпки с прикрепленными куклиными головками.
Состоялась встреча.
Участники взяли головки на память.

Красная тряпка. Документация акции. 1981

Лекция о вреде нейтронной бомбы. Около 1982 (?)

Слив. 1981

Битлз. 1983

"МУХОМОР" I983

Министерство
концептуальных
промыслов

УДОСТОВЕРЕНИЕ
КОНЦЕПТУАЛИСТА СССР

/ 4-ая категория /

Москва I983

Министерство концептуальных промыслов при гр."Мухомор"

Этот документ удостоверяет в том,что предъявитель действительно является концептуалистом 4-ой категории /"Концептуалист СССР"/.

отв.секретарь:

/ / место для фото. / /

Земляки. . . . . .
Имя. . . . . .
Отчество. . . . . .
Кратко о себе. . . . . .
. . . . . .
Стаж работы. . . . . .
. . . . . .
Билет действителен
с. . . . . по. . . . . .
продлен с. . . . по. . . .
Личная подпись:

Удостоверение концептуалиста СССР. 1983

ПОЛОСА НЕРАЗЛИЧЕНИЯ – зона демонстрационного знакового поля (чаще всего на границе с экспозиционным знаковым полем), в котором аудиальные или визуальные объекты действия не могут быть опознаны зрителями как определенно принадлежащие к действию.

А. Монастырский. *Краткое пояснение к акции КД Место действия* и *Приложение № 4* к той же акции, 1979 // *Поездки за город*, 1998

О смысловой «полосе неразличения» см.: А. Монастырский. *О структуре акции Обсуждение-2*, 1986 // Там же

ПОНТОГРЮЭЛЬ БОКОВОГО ЗРЕНИЯ – пограничная область между Известным и Неизвестным, «зона инкриминаций», постоянно увеличивающаяся и растущая в своих притязаниях (существующая «на понтах», берущая «на понт»).

С. Ануфриев. *Понтогрюэль бокового зрения*, 1989. – *Искусство*, № 10, 1989

ПОРНОЛОГИЯ, ПОРНОЛОГИЧЕСКИЙ ШИФТ, ПОРНОЛОГИЧЕСКАЯ ГРАНИЦА, ПОРНОЛОГИЧЕСКАЯ ВОРОНКА. Порнология – «оргиастическое» состояние речи (в православной традиции – «блудные брани»). Порнологический шифт – постепенное «сползание» речи (текста) в состояние «брани». Порнологическая граница – невидимая граница в тексте, после которой отбрасываются нормы легальной речи (часто встречается в текстах *Номы*, особенно в прозе В. Сорокина). Порнологическая воронка – окончательный «срыв» текста, сопровождающийся распадом речи, что само по себе составляет определенный эстетический фокус.

П. Пепперштейн. *Порнология продолжений*, 1993

ПОЯВЛЕНИЕ – на уровне эстетического понятия – условие рефлексионного акта демонстрации и восприятия (и название первой акции *КД*). Находится в той же дискурсивной парадигме, что и «полоса неразличения» (см.).

А. Монастырский. Предисловие к третьему тому *ПЗГ*, 1985 // *Поездки за город*, 1998

ПРОГРАММА РАБОТ. В 1975 г. Автор (см.) заявил о начале ее осуществления. Предполагалось, что все последующие артистические жесты Автора включаются, втягиваются в заявленную П. Р. Очевидно, так оно и есть, несмотря на то, что впоследствии Автор перестал пользоваться этим термином. В принципе П. Р. означала то же, что потом стало повсеместно обозначаться как Проект. Нарочито безличный, «антипоэтический» пафос самого термина соответствовал тогдашнему устремлению к формализации (вплоть до бюрократизации) так называемого «творческого процесса».

Термин Л. Рубинштейна (работы 1975 г.)

НИКОЛАЙ ПАНИТКОВ

Художник, коллекционер. Родился в 1950 в Вене. Окончил библиотечное отделение московского Института культуры. С 1970 занимается искусством. С 1976 член группы *Коллективные действия*. С 1989 собирает коллекцию работ художников концептуального круга, тогда же получившую название «Музей МАНИ». Живет в Москве.

NIKOLAY PANITKOV

Artist, collector. Born in 1950 in Vienna, he graduated from the library department of the Moscow Institute of Culture. He has developed personal art projects since 1970, and became a member of the *Collective Actions* group in 1976. Since 1989 he has been compiling the collection of the conceptual art objects, which was then called Museum of Moscow Archive of the New Art (MANA).

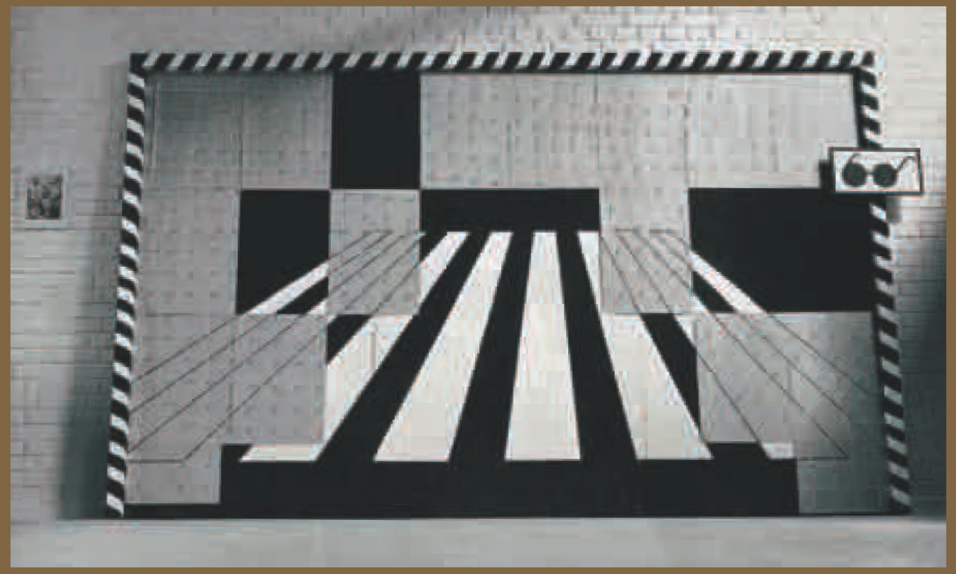
Свое – чужое. Авторская книга. 1976

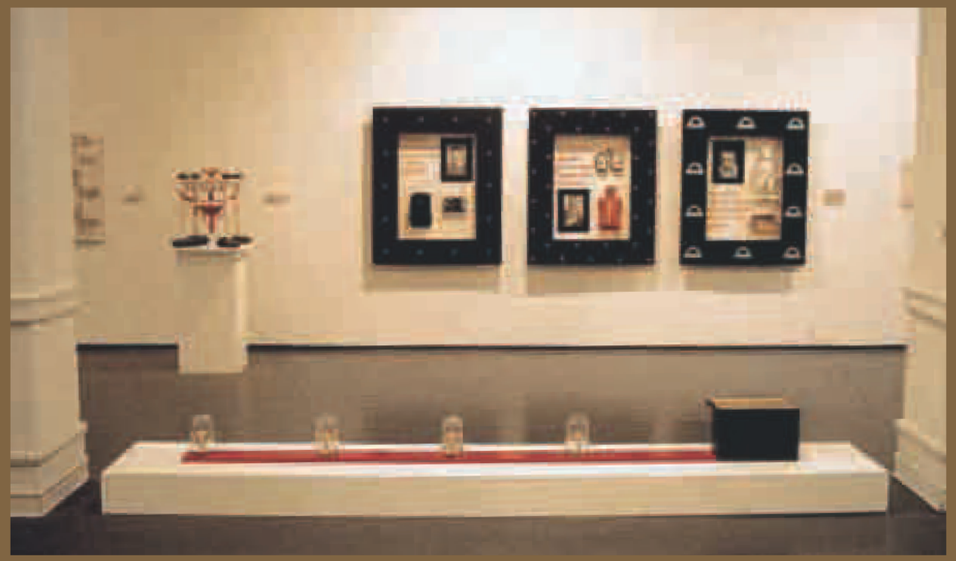
Заткнуть дыру. 1988

Во всём. 1988

Информация. 1992

Поэтические воззрения славян на природу. 1996





Ворота. 1992
Внизу на переднем плане: *Грибное сияние.* 1986

Воткнуть в зайца иголки… 1989

ПРОЕКТ – в отличие от любых языковых практик и идентификации с ними (включая и перформансно-поведенческий текст) предполагает доминанту временно́й составляющей и процесса развертывания вдоль временно́й оси (предел: проект длиной в жизнь), когда любого рода текстовые знаки суть лишь некие отметки, определяющие траекторию, вектор проектного существования, художественно-эстетического бытования почти фантомным способом.

Термин Д. Пригова середины 1990-х гг.

ПСИХОДЕЛИЧЕСКАЯ (КОНТР)РЕВОЛЮЦИЯ – программная установка на превентивное окультуривание (доместификацию) психоделических пространств. Одновременно означает конкретный исторический период («межпучье», т. е. период между путчем 1991 г. и путчем 1993 г.), когда политическая (контр)революция накладывалась на психоделическую революцию.

Термин П. Пепперштейна (*МГ. Идеотехника и рекреация*, 1994)

ПУСТОЕ. Существует изначальная убежденность в амбивалентности, обратимости понятия «пустого»: оно есть и абсолютное «ничто» и абсолютная «полнота». «Пустое» – не временна́я или пространственная пауза, а бесконечно напряженное поле, содержащее в потенции все богатство разнообразных смыслов и значений.

Термин И. Кабакова (инсталляция *Нома*, Kunsthalle Hamburg, 1993)

ПУСТОЕ ДЕЙСТВИЕ – внедемонстрационный элемент текста. В акциях *КД* часто «внедемонстрационное – для зрителей – время происходящего, которое является драматическим центром действия».

А. Монастырский. *Комментарий 20.07.1978 г.*

А. Монастырский. *Предисловие к первому тому ПЗГ*, 1980

// Поездки за город, 1988

ПУСТОТА – необыкновенно активное, «отрицательное» пространство, целиком ориентированное, обращенное к наличному бытию, постоянно желающее «провалить» его в себя, высасывающее и питающееся его энергией.

Термин И. Кабакова // Илья Кабаков. *Три инсталляции*, 2002

ПУСТОТНЫЙ КАНОН – наименование группой *МГ* всего создаваемого корпуса текстов *МГ*, а также вообще всех «стержневых» текстов *Номы*. Несколько позднее П. К. (а именно его медгерменевтической части) было присвоено «название» – Пустотный канон «Ортодоксальная избушка» (см.).

П. Пепперштейн. Письмо к С. Ануфриеву из Праги от 18 февраля 1988 г.

ПУТЬ КОНЦЕНТРАЦИИ НЕВНИМАНИЯ – способность психически сохранять самостоятельность в условиях, когда ты осведомлен о множестве взаимопротиворечащих доктрин.

С. Гундлах. *Про оккультистов и декадентов*, 1991

ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН

Писатель, художник, теоретик, эссеист. Родился в 1966 в Москве, сын художника Виктора Пивоварова. Учился в Академии изящных искусств в Праге. В 1987 вместе с С. Ануфриевым и Ю. Лейдерманом основал группу *Инспекция Медицинская герменевтика*.
С 1998 выступает с персональными проектами в области искусства и литературы. Живет в Москве и в Израиле.

PAVEL PEPPERSTEIN

Writer, artist, theoretician and essayist. Born in 1966 in Moscow, he is son of the artist V. Pivovarov. He studied at the Academy of Fine Arts in Prague. In 1987 he founded the group *Inspection Medical Hermeneutics* in partnership with S. Anufriev and Y. Leiderman. Since 1998 he has developed personal projects in art and writing and is currently living in Moscow and Israel.

На страницах 256–263: *Освобождение атрибута.* Альбом. 1995

АВТОНОМИЗАЦИЯ АТРИБУТА (ГОЛОВА В "ДЕТСКОЙ ИЛИАДЕ")

ОСВОБОЖДЕНИЕ АТРИБУТА

АВТОНОМИЗАЦИЯ ЧИЛЛЬОВ

Я больше не буду!

РАССЕЧЁННЫЙ НИМБОМ "АГЕНТ"

Этот персонаж, знакомый нам ещё с 30-х годов по иллюстрациям Н. Радлова и Конашевича, по стихам Маршака, по Евстигнееву в роли проф. Плейшнера – рассеяный, раздражительный „дядя". Откуда он снова? С нимбом, с чернилами...

Бабка! Да ти даже не представляешь,
что я сейчас с тобой сделаю!!!

Блядь! Заебало всё на хуй!
серые брюки его Атрибут

ШКАФЧИК В ЛЕСУ

Труба, или Аллея долголетия. Рисунки из инсталляции. 1995

Гипноз. Кадры из видеофильма. 2003

Знак – это война.
Маннергейм

Все мы живем под гипнозом знаков (начиная от «высоких» знаков религий и идеологий – крест, полумесяц, звезда, свастика, серп и молот, мандала «инь-ян» – и кончая денежными знаками, товарными знаками, дорожными знаками, знаками, предупреждающими об опасности, наконец, буквами – и так далее, вплоть до микроскопической бесконечности). Та энергия, которая позволяет знаку держать нас в загипнотизированном состоянии, проистекает из двух источников. Один источник – это функционирование знака в поле его прочтения (то есть «настоящее» знака). Второй источник – история знака, его таинственное прошлое, включающее в себя наиболее загадочный момент – превращение в знак того, что раньше было не-знаком. Процесс эрекции – превращение пениса (не-знака) в фаллос (универсальное «фаллическое означающее»), представляет собой один из наиболее гипнотических «пропусков», «слепых пятен» нашей культуры. Созерцание этого «несозерцаемого», символически «невидимого» процесса (который, как правило, оказывается за кадром даже в самых жестких порнофильмах, претендующих на то, чтобы «показать всё»), составляет содержание фильма *Гипноз*, снятого мною год назад.

Фильм *Гипноз* состоит из шести эпизодов с одинаковым содержанием. В каждом из них девушка смотрит на мужской член, и под ее взглядом член встает. Никакого телесного контакта между ними не происходит, все ограничивается взглядом, который также не имеет ярко выраженного эротического привкуса. Несмотря на ясность и минимализм происходящего, фильм содержит в себе вопросы.

Один из них: кто (девушка или член) является объектом, а кто субъектом гипноза? То ли девушка своим взглядом гипнотизирует член, заставляя его встать (вспоминается факир с дудочкой, выманивающий змею из мешка), то ли она сама оказывается загипнотизированной процессом эрекции. Каждый из шести эпизодов по-разному отвечает на этот вопрос...

Павел Пепперштейн

РЕЛЯРЫ (редакционные лярвы) – персонажи, «курирующие» то или иное периодическое издание (напр., Панч в *Панче*, Крокодил в *Крокодиле*, Мурзилка в *Мурзилке* и т. п.).

П. Пепперштейн. *Три журнала*, 1989

РОССИЯ – область проявления подсознательных, деструктивных аспектов западной цивилизации (см. Запад).

Б. Гройс. *Россия как подсознание Запада* //

Б. Гройс. *Искусство утопии. Gesamtkunstwerk Stalin*, 2003

РЕ-КРЕАЦИЯ – один из основных принципов *МГ*: «обратная креация», возврат к несотворенному, или же инсценировка такового возвращения, служащая средством отдыха и восстановления сил (подобно тому, как креативности сновидения, как правило, сопутствует рекреативный эффект самого состояния сна).

Термин *МГ*, 1989 г. // *МГ. Идеотехника и рекреация*, 1994

РЕМОНТ АТТРАКЦИОНА – антидепрессивное мероприятие восстановления биографической интриги. Процедура «ремонта аттракциона» считается также необходимым условием состояния счастья.

П. Пепперштейн. *Апология антидепрессантов*, 1992

П. Пепперштейн. *Уют и разум. Физиология счастья*, 1994

САКРАЛИЗАТОРЫ – специальные охранные приспособления для защиты «внутреннего» от «внешнего». Сакрализаторами могут быть самые обыкновенные предметы быта. Имея на себе сакрализатор (например, повесив на нос сковородку, а на уши – сапожные щетки), можно появляться в самых «загрязненных» общественных и спиритуальных пространствах и быть защищенным от опасных невидимых излучений.

Термин В. Пивоварова (альбом *Сакрализаторы*, 1979)

СИСТЕМА ЛОЖНЫХ САРКОФАГОВ – метод создания текстовых, инсталляционных, идеологических и др. ловушек, уводящих зрителя от смысла, заложенного в основание работы.

Термин В. Захарова // *Fama & Fortune Bulletin* № 7, 1992

СКОЛЬЖЕНИЕ БЕЗ ОБМАНА

Термин С. Ануфриева. Определение автором не предоставлено

С. Ануфриев. *Скольжение без обмана* // В настоящем издании

СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖНИК – куратор чужого плохого искусства.

Б. Гройс. *Художник как куратор плохого искусства* //

Б. Гройс. *Искусство утопии. Gesamtkunstwerk Stalin*, 2003

ВИКТОР ПИВОВАРОВ

Художник, автор картин, альбомов, графических серий. Родился в 1937 в Москве. Получил образование художника-графика в Московском полиграфическом институте. С 1970 занимается живописью и жанром концептуального альбома. С 1982 живет в Праге.

VICTOR PIVOVAROV

Artist, creator of paintings, albums and graphic series. Born in 1937 in Moscow he graduated from the Moscow Institute of Printing. Since 1970 he has worked on conceptual paintings and albums and has been living in Prague since 1982.

ПРОЕКТ

БИОГРАФИИ

одинокого человека

Одиноким человеком может стать каждый.

Родившись на свет, желательно у матери-одиночки, одинокий человек должен пройти четыре стадии детства: 1)ясли, 2)детсад, 3)школа, 4)лети- лагерь.

Одинокий человек должен переболеть: свинкой, краснухой, коклюшем, скарлатиной, дизентерией, корью, пневмонией. Пирке должно быть положительное, грипп и ангина–по два раза в год.

В школе одинокий человек должен быть неоднократно бит своими сверстниками.

С 14 лет начинаются, прогрессирующие с каждым годом страдания плоти, причем отдельные случаи близости не должны приносить облегчения.

Далее одинокий человек должен пройти следующие этапы: обучение в институте, служба в армии, легкое венерическое заболевание, вступление в брак, измена жены, развод, второе вступление в брак, рождение одинокого ребенка, измена второй жены, развод, попытка интеграции, приобретение собственного жилого помещения.

Только пройдя эти этапы можно начинать первые опыты сознательного одиночества.

Одиночество имеет четыре ступени:

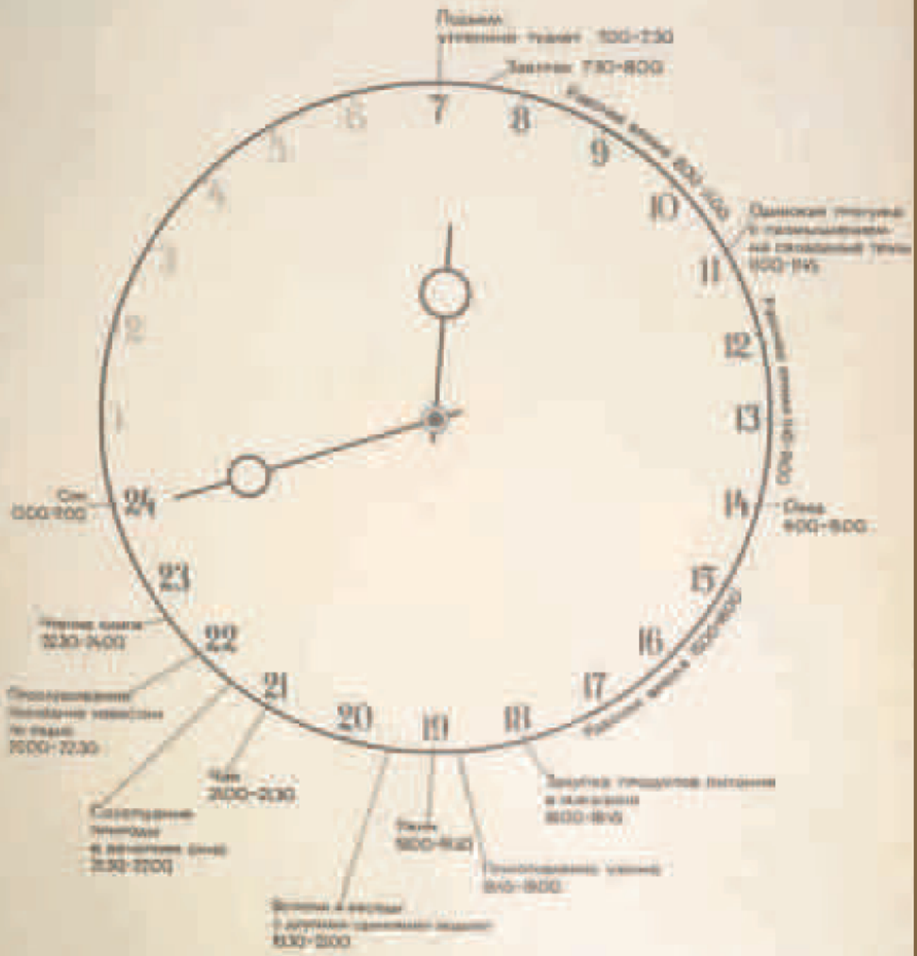
1. Трагическое или экзистенциальное одиночество.
2. Меланхолическое или космическое одиночество.
3. Созерцательное или метафизическое одиночество.
4. Радостное или абсолютное одиночество.

Показанные проекты, предлагающие предельную несвободу на уровне актуального бытия, должны привести к достижению четвертой ступени одиночества, которая хотя и совпадает с физической смертью одинокого человека, является тем не менее обретением подлинной свободы и соединения с бесконечным.

На страницах 272–281: *Проекты для одинокого человека.* 1975

РЕЖИМ ДНЯ

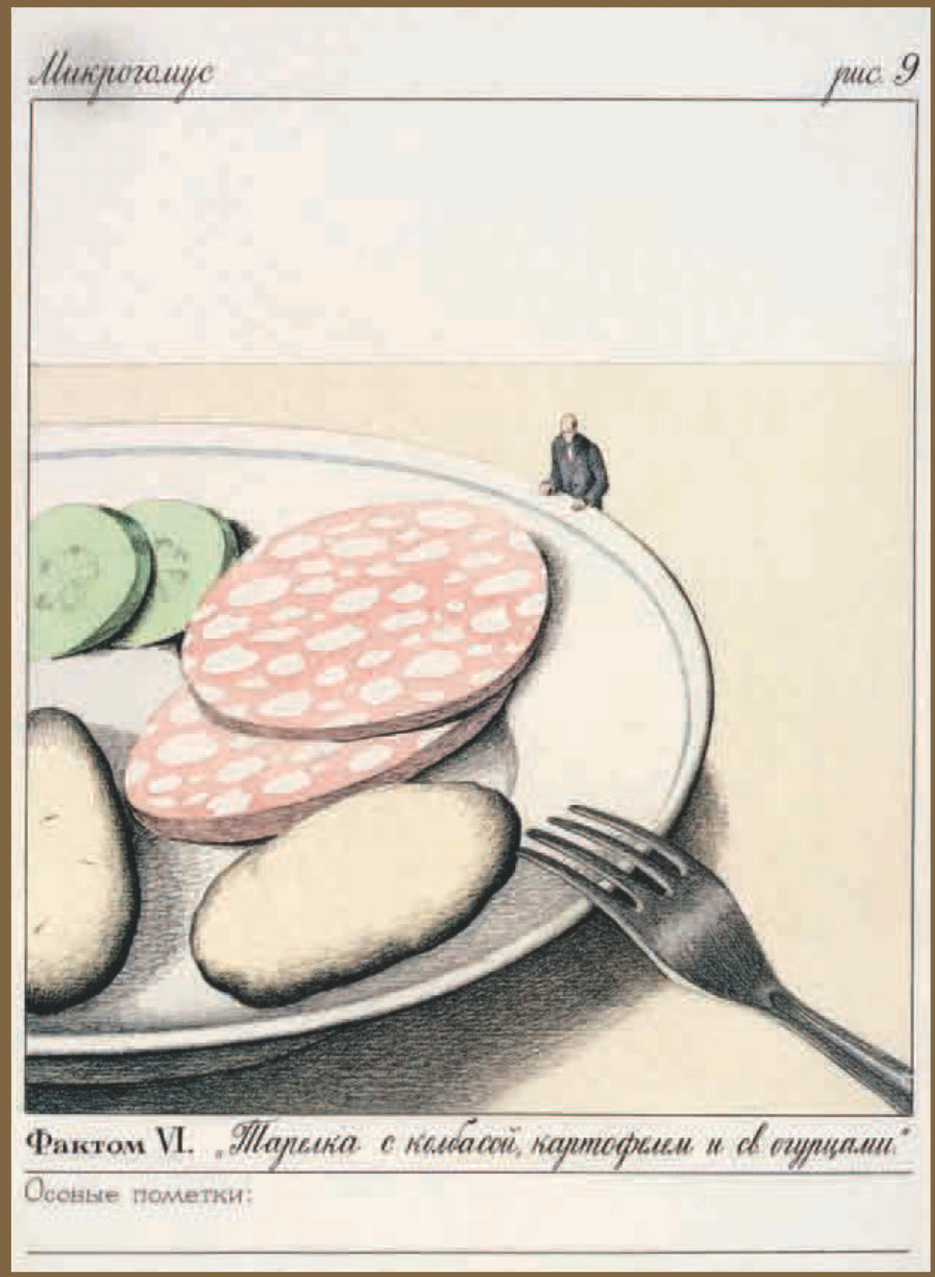
одинокого человека

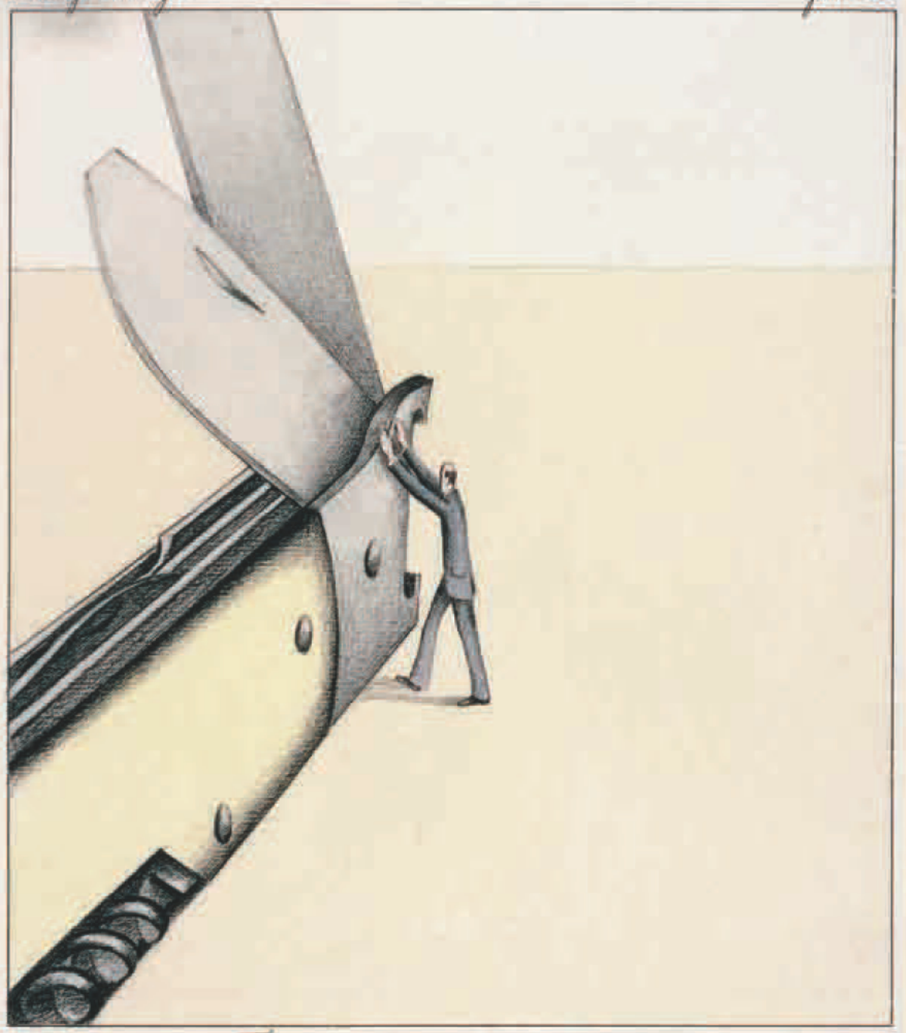


ПРОЕКТ

жилого помещения
для
одинокого человека

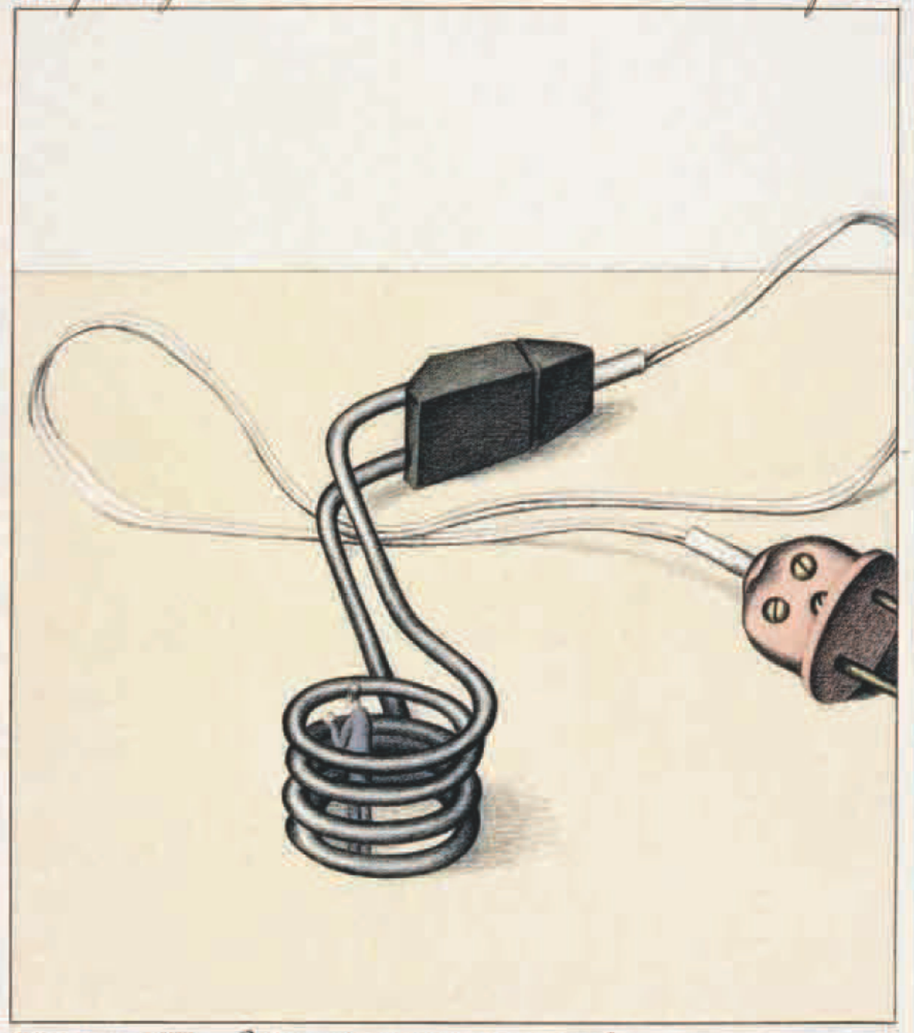
На страницах 276–281: *Микрогомус.* Альбом. 1979





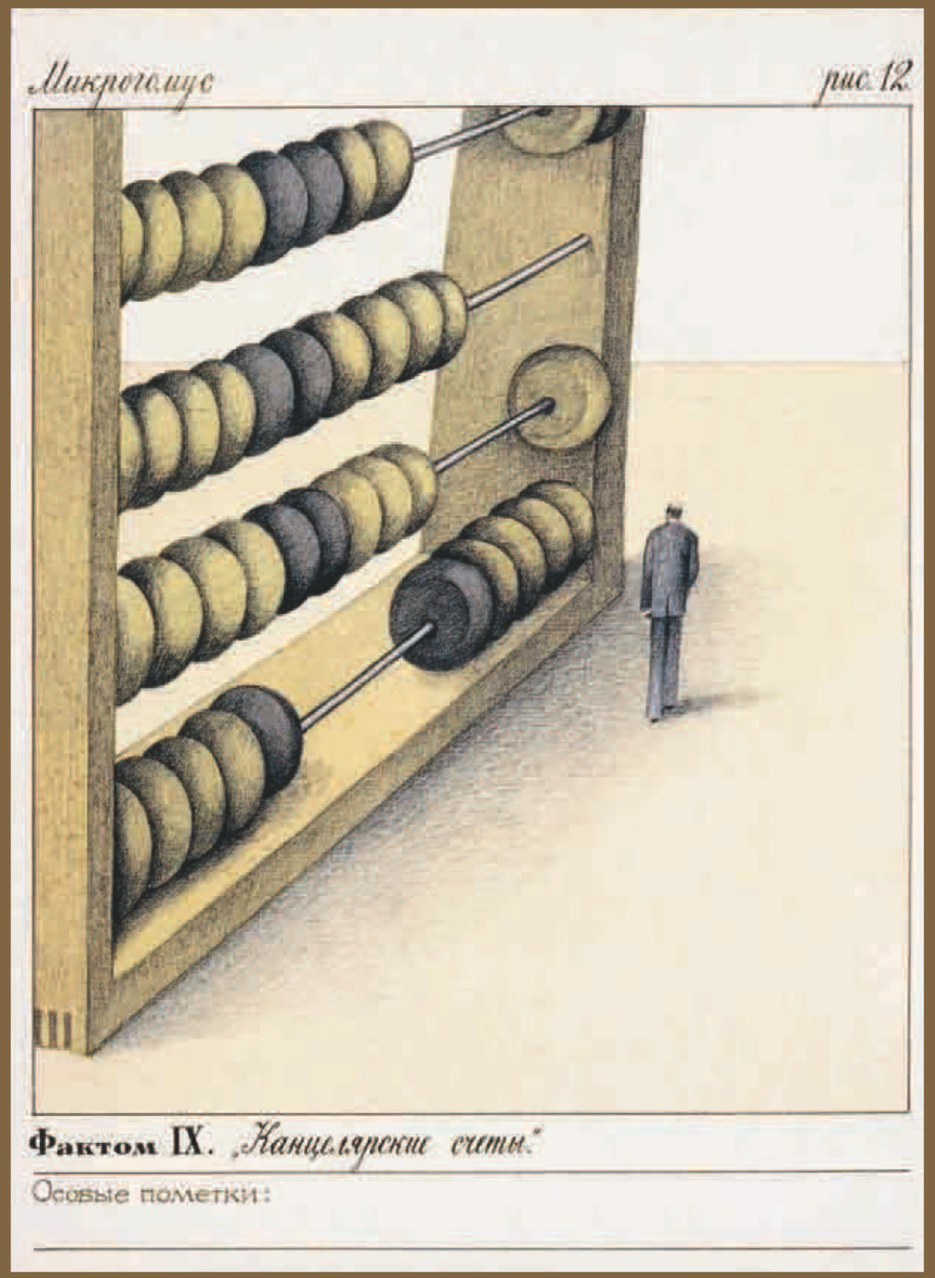
Фактом VII. *„Перочинный нож."*

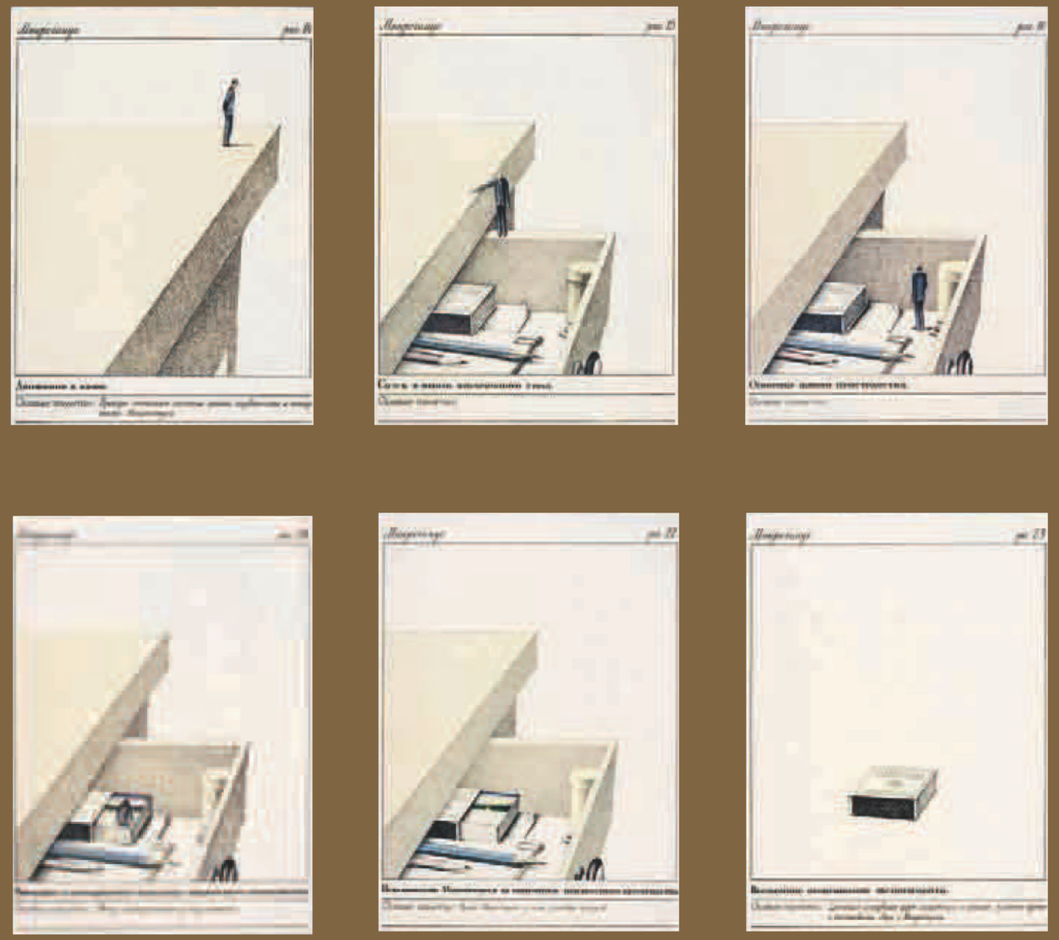
Особые пометки:



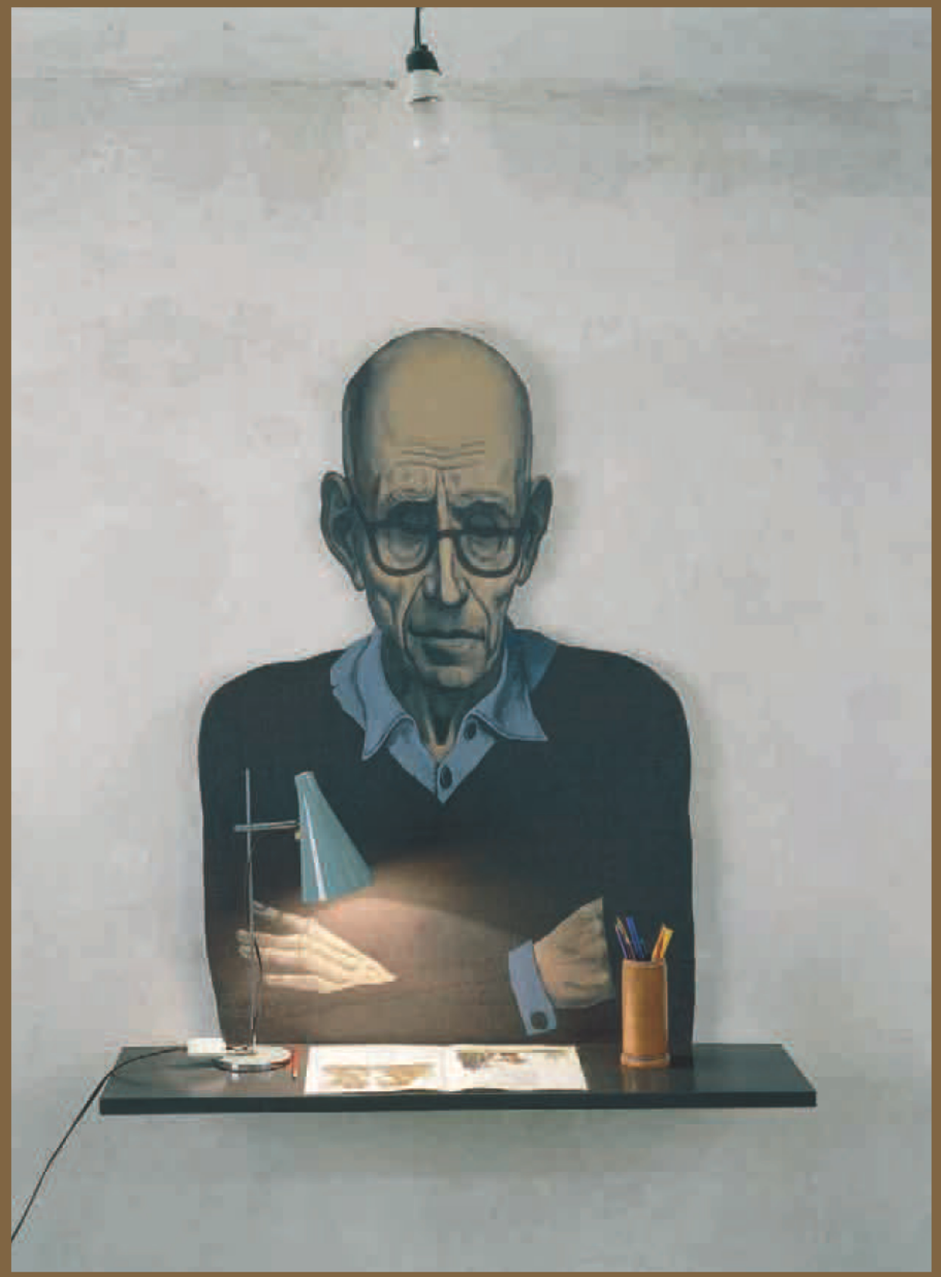
Фактом VIII. *„Электрический кипятильник"*

Особые пометки:


Микрогомус
рис. 12.
Фактом IX. „Канцелярские счеты."
Особые пометки:



Читающая птица в ландшафте. 1998



Портрет Игоря Холина. 1998

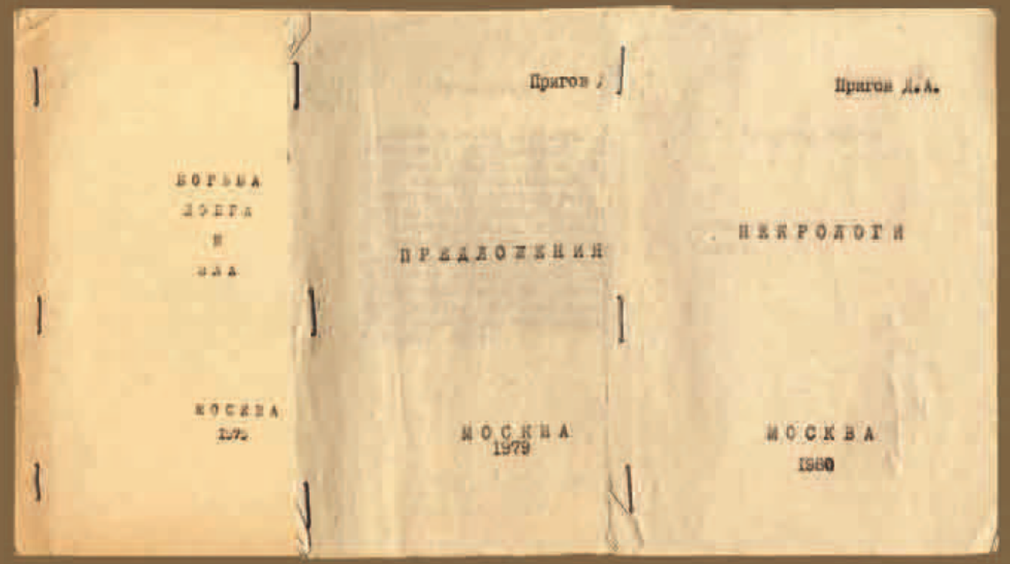
ДМИТРИЙ ПРИГОВ

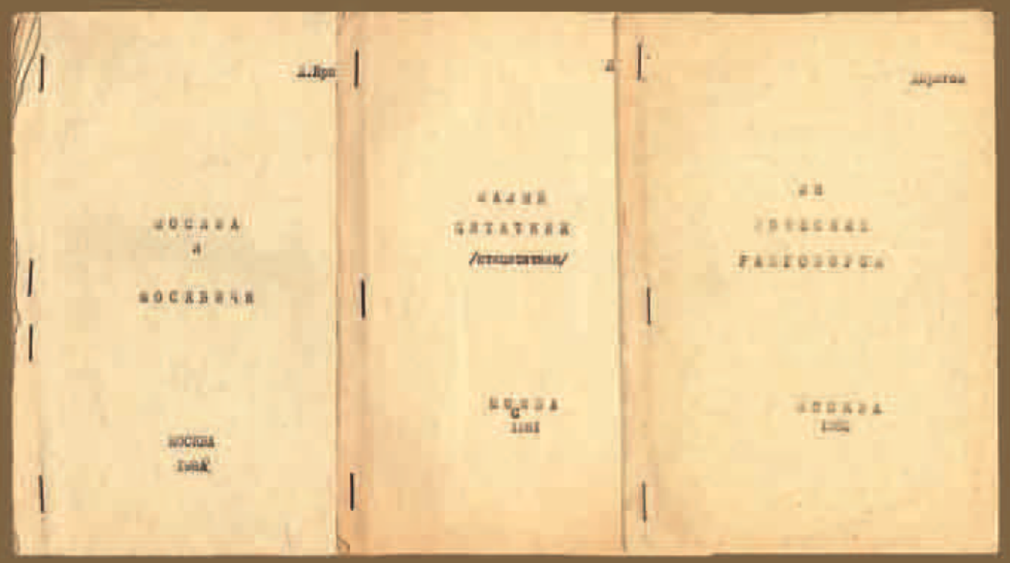
Поэт, писатель, художник, теоретик. Родился в 1940 в Москве. Закончил Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское), мастерскую скульптуры. С 1971 пишет стихи, занимается визуальной поэзией (стихограммы, объекты, азбуки). В 1990-е активно работает в области перформанса. Лауреат Пушкинской премии (фонд Тепфера и русский ПЕН-клуб, 1993). Живет в Москве и Лондоне.

DMITRY PRIGOV

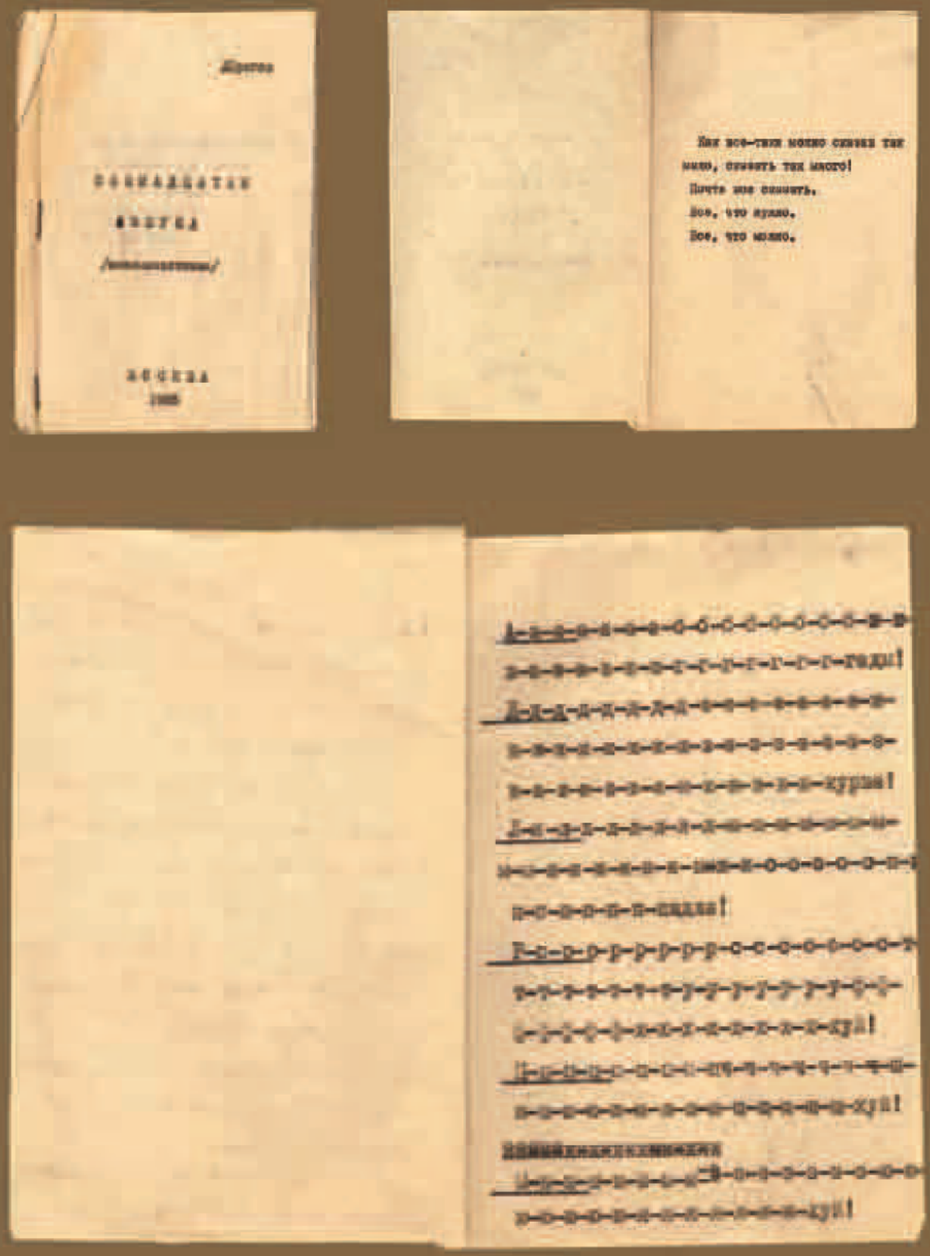
Poet, writer, artist and theoretician. Born in 1940 in Moscow he later graduated from the department of sculpture of the Moscow State Stroganov University of Industrial & Applied Arts. Since 1971 he has created visual poetry, objects and a series of alphabets. Since 1990s very active in performance art. Laureate of Pushkin's Prize (Töpfer-Foundation and Russian PEN Club, 1993) and other awards. He lives in Moscow and London.

Чтения в мастерской И. Макаревича, Москва. 1980





На страницах 287–288: *Авторские машинописные книги, Москва.* 1980



Д. А. Пригов
Тридцать третья азбука
(истинных имен)

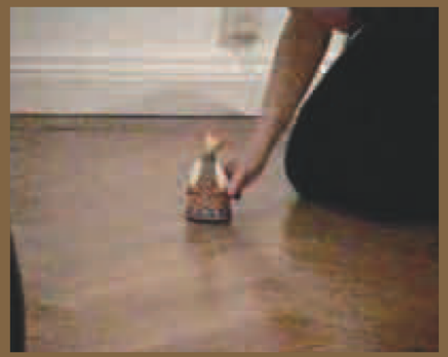
Предуведомление

Можно звать вещь, обзывать, призывать, обходить, отрицать, бить, поносить, оставляя её безответной. Но тонкий, слабый укол в болевую её точку вдруг вскинет всю вещь, заставит затрепетать её всем организмом, вскидывая руки и ноги, взвывая неведомым досель голосом – это и есть назвать вещь истинным именем.

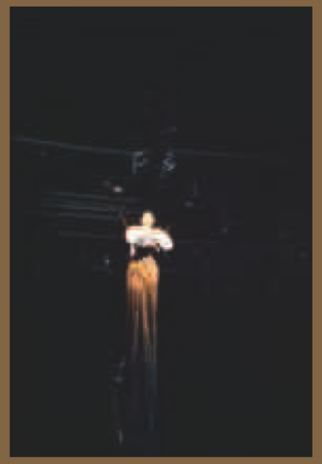
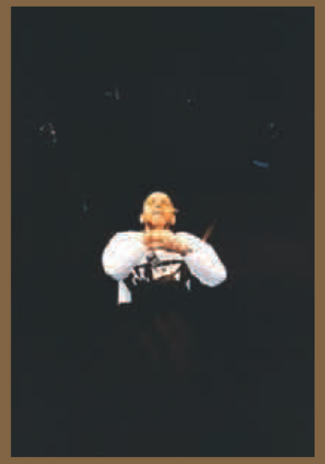
Абулька – истинное имя стола
Бызумшин – истинное имя дома
Валуан – истинное имя воды
Говно – истинное имя говна
Дерьмо – неистинное имя говна
Еврей – неистинное имя жида
Жид – истинное имя еврея
Забор – истинное имя зендбара
И-и-и – истинное имя иштвраца
КрОКОДЕ – истинное имя женщины
Луна – истинное русское имя луны
Муун – истинное английское имя луны
Ноопсуа – мое истинное имя луны
Опрст – истинное алфавитное имя луны
У-У-У-У – это истинное имя луны
Фарес – это истинное имя одной вещи
Хтекел – это истинное имя другой вещи
Цмене – это истинное имя третьей вещи
Чфарес – это неистинное имя вещи,
но истинное имя времени вещи
Штекел – это просто неистинное имя и вещи и времени вещи
Щмене – это просто неистинное имя
Ы – истинное имя Ы
Э – истинное имя Э
Ю – истинное имя Ю
Я

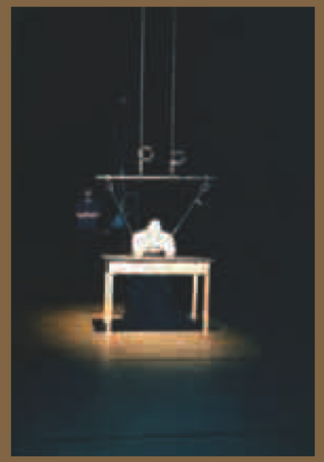
Исполнение оральных текстов (с В. Тарасовым). Выставка *Мера сил*, Мюнхен. 1995

Выступление в клубе Байконур (с Г. Виноградовым и Н. Пшеничниковой), Эссен. 1995



Выступление в галерее Хоэнталь и Берген (с Н. Пшеничниковой). Берлин. 1996



Мантра высокого русского искусства. Выступление в Танцквартире, Вена. 2002

СОЦ-ART, СОЦ-АРТ – форма постмодернизма, использующая различные советские идеологемы – политические, социальные и т. д.

Термин введен В. Комаром и А. Меламидом в 1972 г. (серия работ *Соц-арт*)

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ – позднеавангардистское направление в русском искусстве 1930–1940-х гг., сочетающее метод апроприации художественных стилей прошлого с авангардистскими стратегиями, ориентированными на постоянное шокирование зрителя. Крупнейший представитель – Сталин.

Б. Гройс. *Художник как куратор плохого искусства //*

Б. Гройс. *Искусство утопии. Gesamtkunstwerk Stalin*, 2003

СОЦМОДЕРНИЗМ – социалистический модернизм 1920-х–1930-х гг., существовавший одновременно с соцреализмом, но, в отличие от него, сумевший создать стиль. К числу примеров относятся: архитектура первой линии московского метро, книжный и журнальный дизайн, фотография и фотомонтаж, оформление выставочных павильонов и рабочих клубов и т. д. Отличие соцмодернизма от традиционного авангарда – в «снятии» отрицания. Поэтому соцмодернизм можно считать аффирмативным авангардом.

В. Тупицын. *Другое искусство*. – М.: Ad Marginem, 1997

СПОКОЙНЫЙ ПОДСЧЕТ НЕСУЩЕСТВУЮЩИХ ПРЕДМЕТОВ (СПНП) – нефункциональная практика,

продолжающая апофатическую линию *КД* наперекор ангажированной актуальности конца 1990-х гг. – Бакштейн-функциям и прочим функциям.

Ю. Лейдерман. *Дима Булычёв*, 1996

Ю. Лейдерман. *Спокойный подсчет несуществующих предметов*, 1998

СУВЕНИР – тип объекта, консервирующий в себе память об определенном событии (опредмеченная память).

МГ. Трофей, *Сувенир*, *Атрибут*, 1994

ТЕДДИ синдром – синдром мгновенного (фантомного) понимания. Предложен А. Монастырским в середине 1980-х гг. Получил хождение в текстах *МГ*. Название синдрома образовано от имени героя рассказа Сэллинджера *Тедди*.

МГ. Диалог *Тедди*, 1988

ТОТАЛЬНАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ – инсталляция, построенная на включении зрителя внутрь себя, рассчитанная на его реакцию внутри закрытого, без «окон», пространства, часто состоящего из нескольких помещений. Основное, решающее значение при этом имеет ее атмосфера, аура, возникающая из-за покраски стен, освещенности, конфигурации комнат и т. д., при этом многочисленные «обычные» участники инсталляции – объекты, рисунки, картины, тексты – становятся рядовыми компонентами всего целого.

И. Кабаков. *О тотальной инсталляции*. – Мюнхен: Кантц, 1994

ЛЕВ РУБИНШТЕЙН

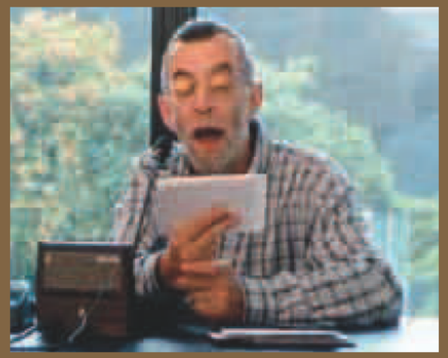
Поэт, художник, эссеист. Родился в 1947 в Москве. Получил филологическое образование. До конца 1980-х работал библиотекарем. С 1974 – концептуальные тексты на карточках. С 1990-х колумнист различных периодических изданий. Живет в Москве.

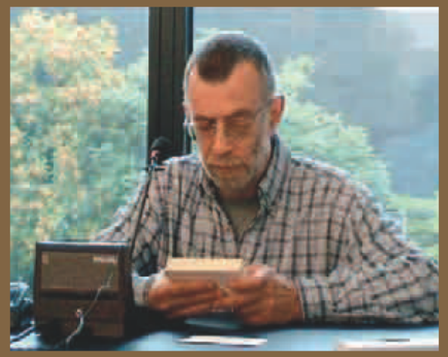
LEV RUBINSTEIN

Poet, artist and essayist. He was born in Moscow in 1947 and received a philological education. Until the late 1980s he worked as a librarian, writing poetry on cards since 1974. He began to write for various periodicals in the early 1990s and lives in Moscow

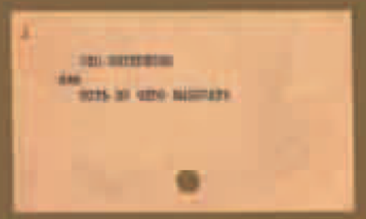
Выступление на фестивале Tut i tam, Эссен. 1989

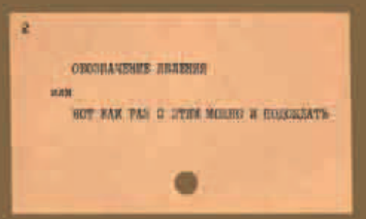
Чтения в книжном магазине Биттнера, Кёльн. 1994

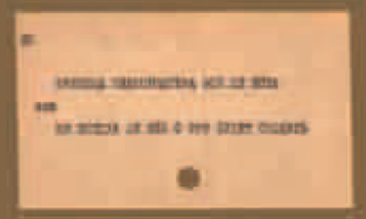


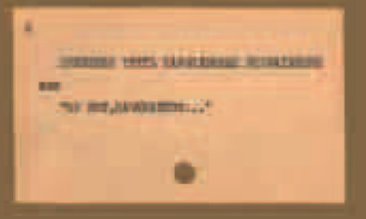


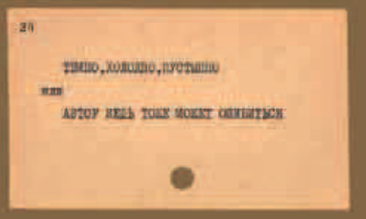
Чтения в Кунстферайне Дюссельдорфа. 2004

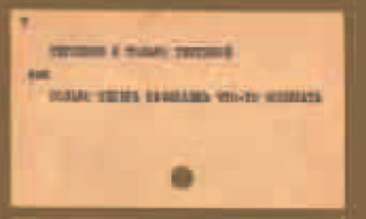


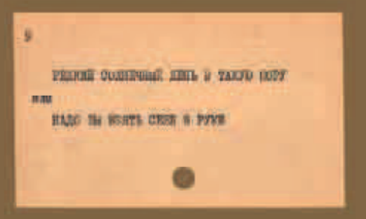


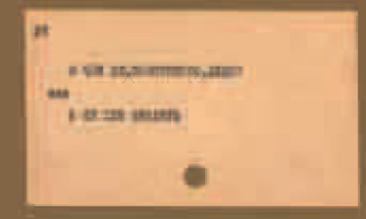


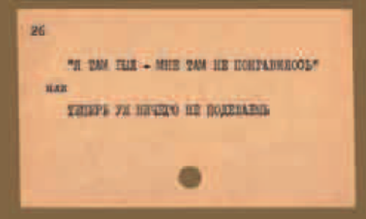


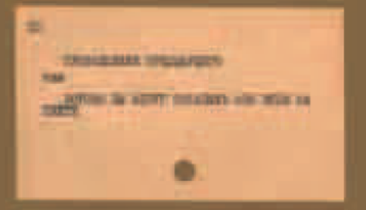


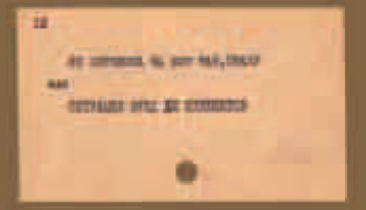


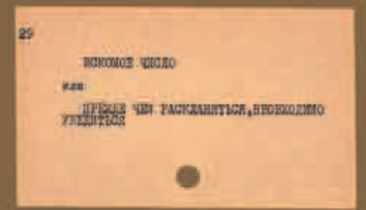


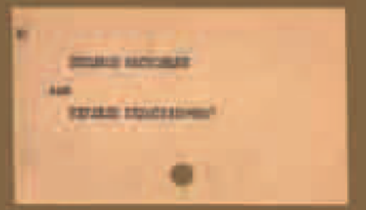


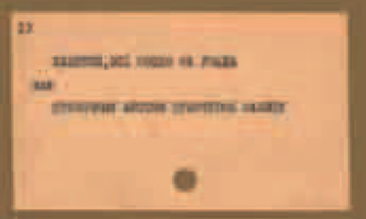


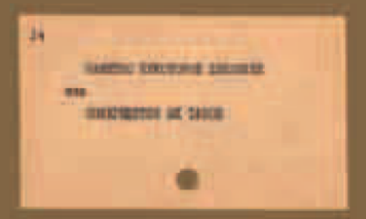


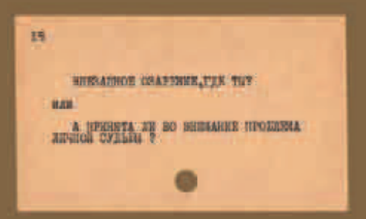


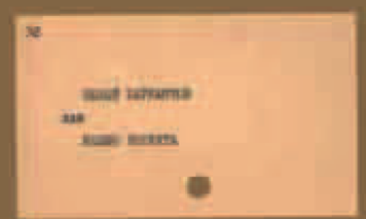


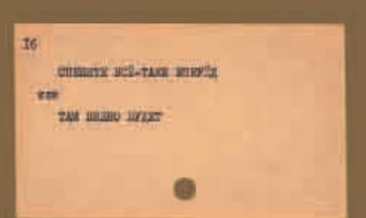


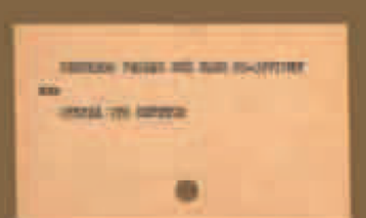


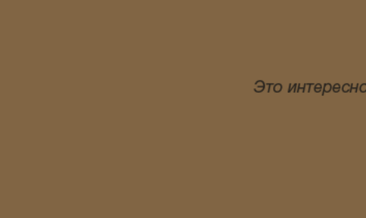


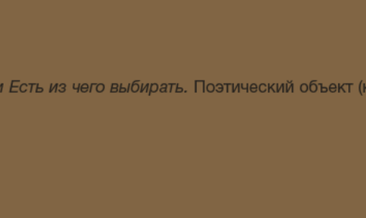


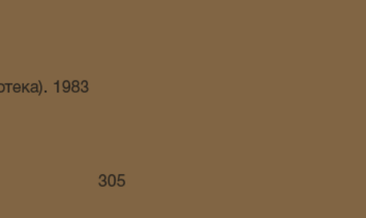












Это интересно, или Есть из чего выбирать. Поэтический объект (картотека). 1983

ТОТ-ART, ТОТ-АРТ – тотальное искусство в тотальной ситуации. Термин введен Н. Абалаковой и А. Жигаловым в 1983 г. (он сменил название группы *Тотальное художественное действие*). Тот-арт является реализацией проекта Абалаковой и Жигалова *Исследование существа искусства применительно к жизни и искусству*, в основу которого положен метод критики искусства при помощи самого искусства.

ТРОФЕЙ – предмет, вынесенный из глубин галлюциноза.

П. Пепперштейн. *Фонтан-гора*, 1993

ТУПИК КАК ЖАНР – впервые рассмотрен С. Ануфриевым и В. Захаровым в 1997 г. в процессе работы над проектом, книгой и выставкой с названием «Тупик нашего времени. Тупик как жанр».

С. Ануфриев, В. Захаров. *Тупик нашего времени*, 1997

УБИЕНИЕ ВРЕМЕНИ ЖИЗНИ – инерционное функционирование посредством многолетней художественно-экзистенциальной практики творческого организма, могущего реализовывать себя в узком диапазоне жизнепроявлений и не имеющего других способов и занятий для убиения времени оставшейся жизни.

Термин Д. Пригова 1980-х гг.

УДЕРЖАНИЕ В НЕДОНОСЕ – постоянное прерывание процесса для создания поля неполноценности, бессилия, вялости, недотянутости, незавершенности.

Термин В. Захарова // *Fama & Fortune Bulletin*, № 7, 1992

ФРАГМЕНТЫ – изолированные и увеличенные куски или конгломераты кусков разных изображений при снятии всякой иерархии. Фрагментация в этом контексте есть выделение и сопоставление самых разных стилевых составляющих с целью демонстрации условности изображения.

Термин И. Чуйкова (1982 г.)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ НЕВМЕНЯЕМОСТЬ – поведение художника, не рефлектирующего по поводу конкретной культурно-исторической ситуации и сменяющих друг друга доминирующих культурно-эстетических мейнстримов, по мере своего утверждения в культуре становящихся художественным промыслом.

Термин Д. Пригова начала 1980-х гг.

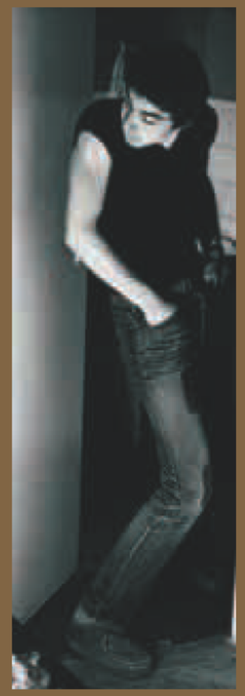
(Предуведомление к одной из машинописных книг)

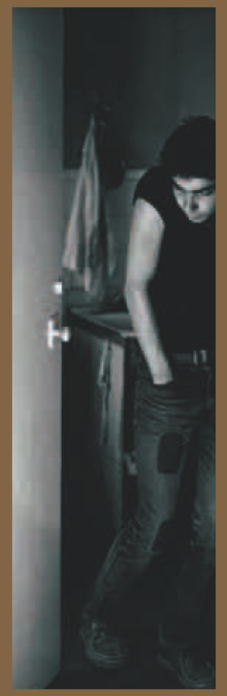
Группа *СЗ*

Виктор Скерсис, Вадим Захаров. Группа существовала в 1980–1984 в Москве и в 1990 в Кёльне, занималась перформансом, экспозиционными акциями, инсталляциями, объектами.

SZ Group

Victor Skersis and Vadim Zakharov. The group was active in 1980–1984 in Moscow, producing performances, exhibition projects, installations and art objects. It briefly resumed activity in Cologne in 1990.





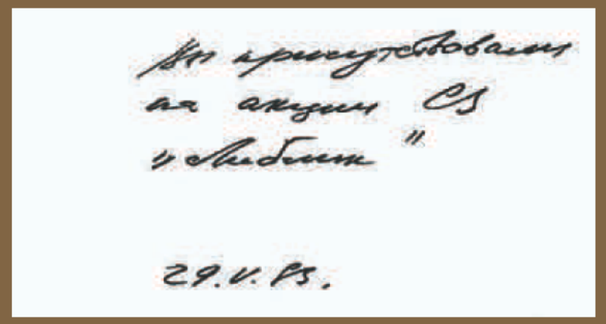
Защита от вещей. Проект. 1981–1982

Вверху: *Запугивание двери*
Справа: *Курсы самообороны от вещей. Занятия проводит В. Скерсис*

Заклинание унитаза
Мой белопузый друг, ты как прекрасная лилия, распустившаяся в этом зловонном месте! О, как я несчастен, что ты, Ты! не можешь подобно птице лететь под облаками. Сколь бы прекрасен ты был, тянущий в облака журчащий чугун. Но кто? Кто? приковал тебя к полу стальными болтами? Кто залил цементом твое основание?
Кто теперь злобно радуется твоему состоянию? Это стулья!
Скрипоногие ублюдки вислоухой собаки, одолеваемые комплексом неполноценности из-за своей чернявости и хлипкости, злобно стулят да стулят над тобой, тобой, сыном Геракла.

СЗ

Первая персональная выставка СЗ. 1983
Слева: *Вот!* Часть проекта *Надписи.* 1980



Либлих. 1983
Акция являлась свободным повторением одноименной акции группы *Коллективные действия*

Справа: *Вторая персональная выставка СЗ.* 1983

Четвертая персональная выставка СЗ (переносная). 1984

ШАГРЕНЕВЫЙ ЭФФЕКТ – метод удержания в минимально активном состоянии культурной парадигмы минимальными средствами и минимальным количеством людей.

Термин В. Захарова // *Пастор*, № 2, 1992

ШИЗО-КИТАЙ, или Шизофренический Китай – акустический эффект «многовековой традиции», создаваемый *Номой* с помощью опыта шизофренических «расширений сознания», которым обладают ее участники.

П. Пепперштейн. Письмо к С. Ануфриеву из Праги 18 февраля 1988 г.

ЭКСПОЗИЦИОННОЕ ЗНАКОВОЕ ПОЛЕ – система элементов пространственно-временно́го континуума, не задействованная сознательно авторами в построение текста конкретного произведения, но влияющая на текст в качестве его скрытых мотивационных контекстов. Актуализируется как член коррелятивной пары «демонстрационное знаковое поле (см.) – экспозиционное знаковое поле» через дискурс «пустого действия» в эстетической практике *КД*.

А. Монастырский. *Земляные работы*, 1987 // *Поездки за город*, 1998

ЭКСПОНЕМА – единица экспозиционного знакового поля (см.), соотносимая с соответствующим ей элементом демонстрационного знакового поля (см.) в парадигматическом ряду (т. е. в системе единиц заданного дискурса).

А. Монастырский. *Экспонемы концептуализма*, 1989

ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ПОЭЗИЯ – терминологическое название серии текстов и объектов А. Монастырского (1975–1983), которая имеет отношение к разработкам эстетического дискурса *КД*.

ЭТО ЧТО-ТО НЕЗЕМНОЕ – восклицание, имеющее единственный смысл отстранения, устранения от навязываемой оценки путем ритуального использования пустых, пустотных форм определения степени духовности.

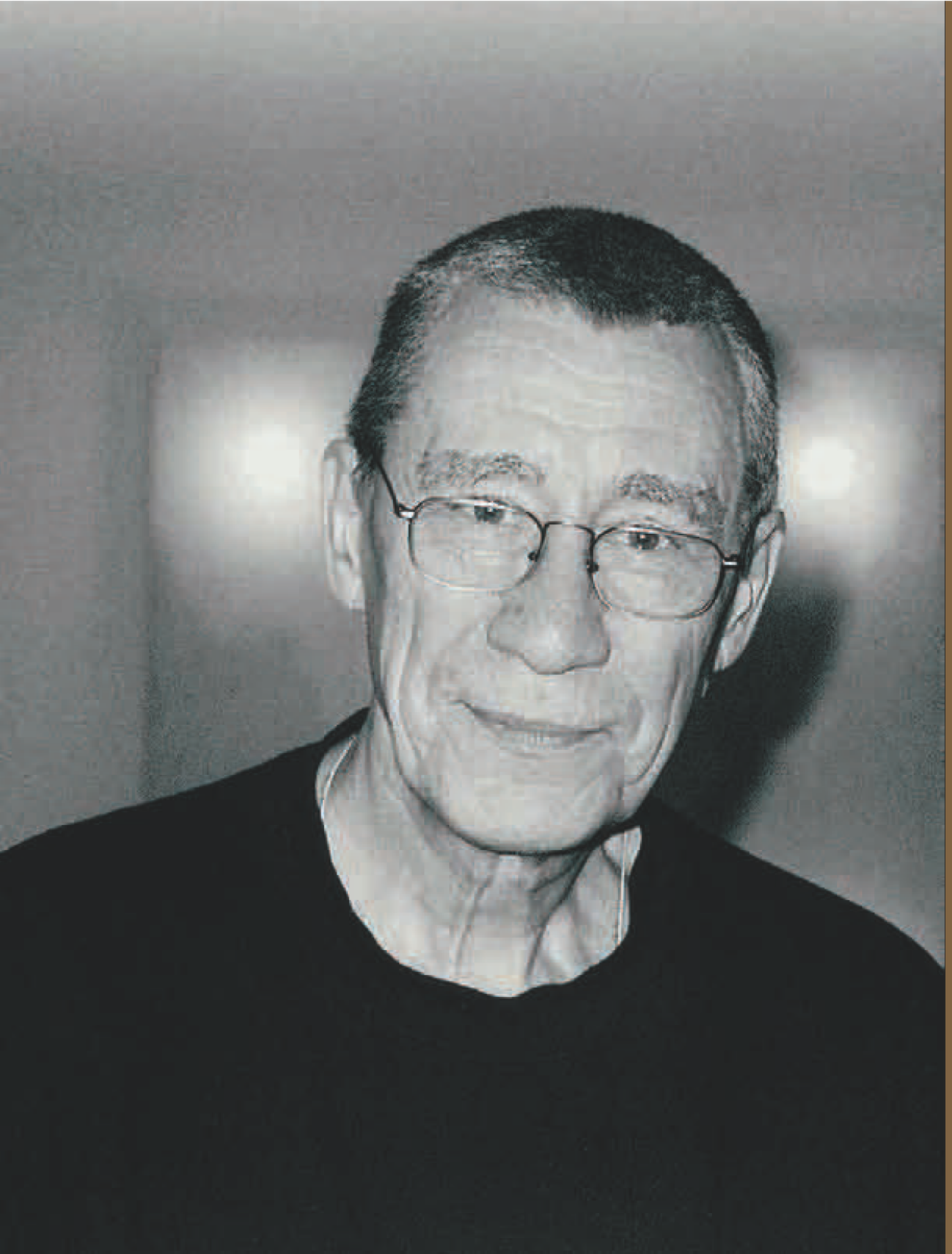
Термин Д. Пригова

ЯСНОСТЬ И ПОКОЙ

Термин С. Ануфриева начала 1970-х гг.

Определение автором не предоставлено

Полные библиографические ссылки см. в конце книги



ИВАН ЧУЙКОВ

Художник, автор картин, скульптур, концептуальных проектов. Родился в 1935 в Москве в семье известных советских живописцев. Окончил МСХШ и Московский государственный художественный институт им. Сурикова. С 1976 показывает произведения в неофициальном кругу. Живет в Москве и (с начала 1990-х) в Кёльне.

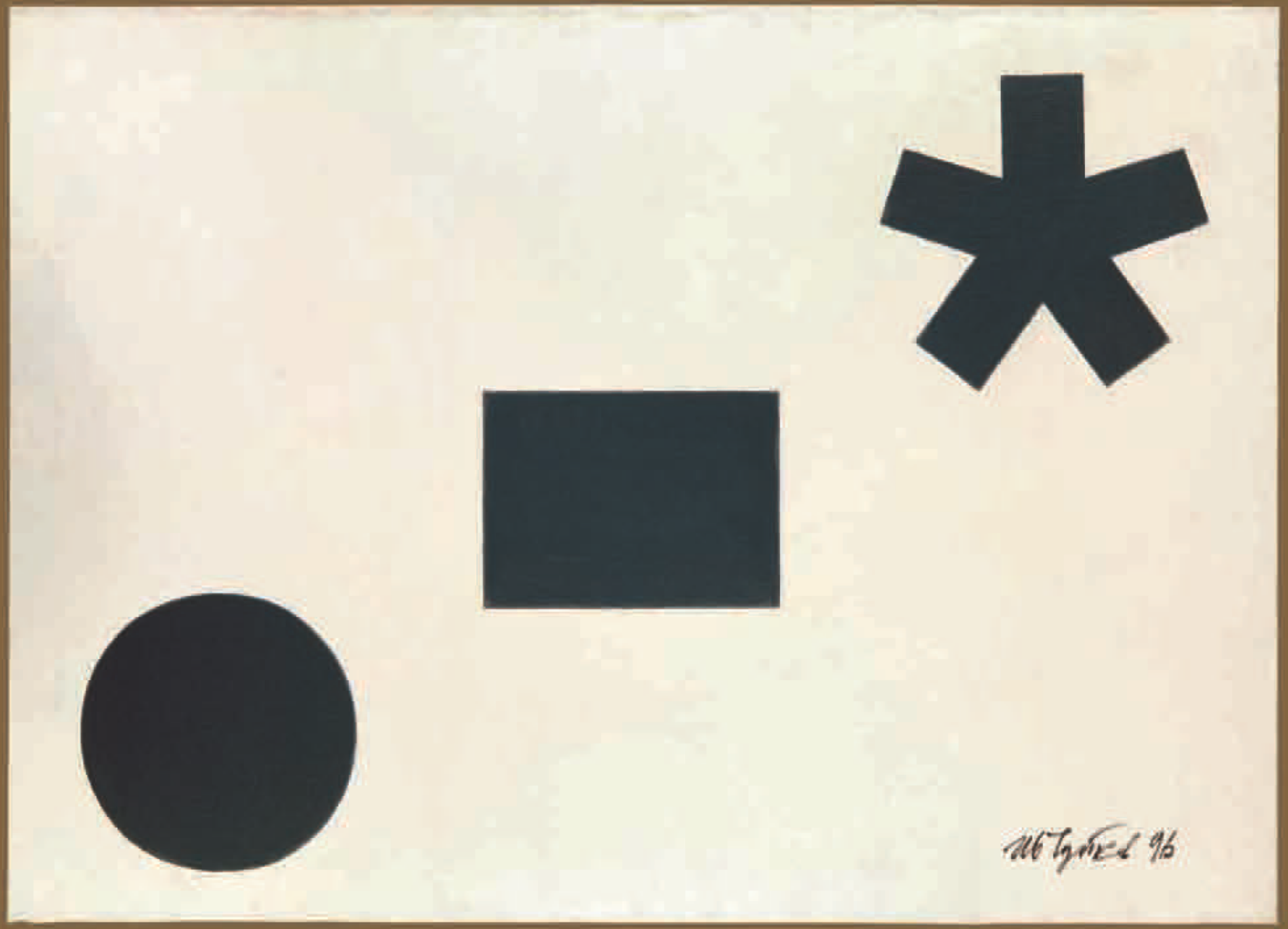
IVAN CHUIKOV

Artist, author of paintings, sculptures, and conceptual projects. He was born into a family of well-known Soviet painters in 1935 in Moscow. Studying at the Moscow Secondary Art School, he then graduated from the Moscow State Academic Art Institute. From1976 his works have been shown in unofficial circles. He has been living in Moscow and Cologne since the early 1990s.

Фрагмент транспаранта. 1985

Фрагмент газеты. 1996

На следующем развороте: *Фрагмент немецкой газеты № 6.* 1996



Фрагмент русской газеты № 1. 1996

Фрагмент русской газеты № 7. 2002

Аналитическое древо. Инсталляция. 1994

Посвящение Малевичу. 1981

Московский концептуализм

Тексты

Борис Гройс

Экзистенциальные предпосылки концептуального искусства

I

В предыдущем номере журнала *37* были напечатаны три рассказа аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса. Во всех трех рассказах речь идет о художнике. (Библиотекаря из *Вавилонской библиотеки* тоже правильнее всего представлять себе художником, породившим по некоему изобретенному им литературному правилу все это множество книг.)

Х. Л. Борхес родился 24 августа 1899 года в Буэнос-Айресе в семье врача. Учился в Швейцарии. В ранней юности он ослеп и слепым написал все свои произведения. Любители литературы ставят его имя в один ряд с именами Пруста, Джойса и Кафки. Борхес оказал большое влияние на многих латиноамериканских писателей. Маркес и Кортасар (лучшие из них) обязаны ему жесткой интеллектуальной основой своих произведений. Известно также его влияние на современную фантастику (в ее интеллектуальном варианте). О прямых влияниях на творчество самого Борхеса также легко догадаться. Это и Эдгар По, и Поль Валери, но в наибольшей степени английская полулитературная традиция эссе о границах человеческого познания и связанных с ними парадоксов.

В нашей статье мы, однако, не будем ставить себе литературоведческих целей. Разговору о творчестве Борхеса предпочтем другой, который можно было бы озаглавить *Hommage a Borges – В честь Борхеса.*

Мы посвятим свою статью вопросу о том, что такое художник и что значит быть художником. И, разумеется, будем говорить и о том, что такое искусство.

II

Сколько ни говорилось и ни говорится об искусстве, речь о нем всегда раздваивается, будучи отчасти направлена на «прекрасное» и отчасти – на «смысл». В основу суждений о произведениях искусства помещают то вкус, то понимание. Одно время ориентация на вкус господствовала. В искусстве искали «приятного для глаза» или «божественную красоту» – в зависимости от философской настроенности зрителя. Теперь, пожалуй, больше говорят о понимании и не доверяют оценкам вкуса. Если в работе художника видна «концепция» – чисто эстетическая, политическая, научная – любая, – зритель удовлетворен. Так что, если не все современное искусство в узком смысле концептуально, то, как правило, концептуально его восприятие. Заметим, что современное искусство большей частью «не нравится». А если «нравится», то своей декоративностью, т. е. не тем, что сами его создатели считают в нем важным. Эта декоративность образует коммерческую сторону современного искусства, обращенную к «массовому искусству», лишенному «смысла» и потому третируемому.

Вместе с тем критерий вкуса неявно присутствует и сейчас, хотя его трудно сформулировать в терминах некоей нормативной эстетики. Ведь и сейчас одни художники имеют успех у публики, а другие – нет. Хотя в работах и тех и других есть концепция, отзываются на нее по-разному. С другой стороны, и в прошлые времена в искусстве искали смысл. Всегда ведь клеймилось «бездарное эпигонство», хотя эпигонские работы могли быть выполнены с точки зрения принятых критериев вкуса ничуть не хуже (а иногда и лучше), чем «оригинальные». Ориентации на прекрасное и на смысл не следует противопоставлять. Но надо понять, какова связь между ними, а также почему исторически они оказывались противопоставленными.

Искусство ищет смысла в той же мере, что и философия, и наука, потому что его ищет человек. Искусство ищет смысла тем, что стремится выявить в потоке событий, впечатлений и мыслей, в которые погружен человек, то, что представляют зрению вещи-сами-по-себе, освобожденные от случайностей человеческой жизни и ее частных обстоятельств. Каждый из нас хорошо знает, насколько ограничены его возможности понимания временем и местом его жизни, складом характера, особенностями судьбы. И потому каждый стремится проконтролиро-

вать себя и очистить свое зрение от помех. Всякая направленность на смысл всегда осознана и регулируема и никогда не спонтанно-«гениальна». Но в чем же критерий самоконтроля? Как отличить данное нашему зрению созерцание вещей-самих-по-себе от их случайных и индивидуальных искажений?

Здесь следует сказать, что в этом мало может помочь любая «теория». И художники не зря не доверяют теориям. Ведь любая теория столь же подвержена ограничениям временем и местом своего создания и характером своего создателя, что и любое нетеоретическое суждение. Поэтому многие считали, что мгновенное впечатление более чистый источник смысла, чем заблаговременная теория. «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» превратилось на некоторое время в лозунг искусства. Однако выявление подлинного моментального впечатления (так же, как и «неповторимо-индивидуальной страсти» и т. д.) требует такого же контроля, освобождающего это впечатление от теоретических и практических предрассудков созерцающего (рассматриваемых как «неподлинные»), что и освобождение теоретического ви́дения из-под груды моментальных впечатлений. Установка на индивидуально-неповторимое в искусстве требует такой же процедуры отделения существенного от случайного, что и любая другая.

Таким образом, становится ясно, что искусство не может получить для себя рецепта извне. Критерием обретения смысла может быть лишь одно: ясность и тривиальность прекрасного. Всякое понимание конкретного высказывания (или конкретного произведения искусства) требует некоторого предпонимания слов, употребляемых в высказывании (или элементов произведения искусства), и принципов их сочетания. Суждение, составляющее содержание высказывания, является индивидуальным, но то, благодаря чему мы его понимаем, – всеобще. Итак, если мы хотим сказать что-либо направленное только на смысл, мы должны сказать нечто тривиальное. Для логики это тавтологии и определения (они всегда истинны благодаря своей только форме), для искусства – это предметы, которые прекрасны только благодаря своей форме (а не потому, что они «выражают прекрасные идеи», «изображают прекрасных людей» и т. д.).

Но почему вообще мы берем на себя смелость утверждать, что смысл может быть увиден? Разве не более разумно предположить, что он может быть только высказан? Ведь наивысший смысл нашего мира, который есть мир явлений, должен, по-видимому, трансцендировать его, т. е. вопрос о мире не должен предполагать никакого чувственного созерцания – иначе это был бы вопрос не о мире, а вопрос-в-мире.

Однако именно такова наша человеческая ситуация. Вопрос о мире остается для нас вопросом-в-мире. Ибо для того, чтобы быть понятым и отвеченным, он должен предполагать некоторую область предпонимания, границы которой оставляют нас внутри мира. Самое большее, что мы можем сделать, – это выйти к ним и увидеть их. Но это и значит, что нам всегда остается, на что посмотреть. Можно сказать и иначе. Наше сознание интенционально, т. е. оно всегда имеет предмет. А значит, любой вопрос открывает путь искусству: ибо предмет вопроса может быть подвергнут эстетизирующему взгляду. Так сказал бы ортодоксальный феноменолог. Но я предпочел более аналитичную формулировку, т. к. предмет, о котором здесь идет речь, особого рода – это та область предпонимания, которая сама дает возможность эстетического взгляда, а не просто допускает его.

Но почему же прекрасное есть то, что дает нам видеть смысл?

Только потому, что таково его определение. Мы говорим, что некоторый предмет прекрасен, если он поглощает наше внимание, если он вызывает в нас специфическое чувство забвения окружающей обстановки и чувство забвения. Такой предмет ничего не подтверждает и не опровергает из наших взглядов на вещи. Наоборот. После того, как мы его увидели, мы склонны ссылаться на него, чтобы объяснить по аналогии, почему нам нравится то или иное в других зрительных впечатлениях, получаемых нами в жизни. Итак, художник не творит свободно образец для подражания, так же как и не следует установившемуся вкусу.

Он выявляет и предлагает взгляду такую форму, присутствие которой служило нам причиной сказать: и это прекрасно – в том или ином частном случае, – не мотивируя оценкой. И тем, что он делает это, художник предоставляет нам язык для мотивировки: «Это прекрасно, потому что это напоминает Джоконду». И более того. Художник дает то, что можно назвать гарантией наших впечатлений. Подобно тому как следование законам логики делает рассуждение из психологически убедительного («истина сияет собственным светом») объективно истинным, так и внутренняя ссылка на то или иное «хрестоматийное» произведение искусства гарантирует вкус говорящего. Творческий акт, тем самым, мы вправе рассматривать как переход от очевидности смысла к гарантии и гарантированности смысла.

Здесь, однако, возникает новая проблема. Дело в том, что, поскольку стандарт прекрасного зафиксирован (а искусство всегда в наличии, и потому и зритель и художник всегда приходят в мир, в котором стандарт прекрасного имеется), возникает вопрос о неполноте воплощения этого стандарта. Дело в том, что в силу чувственной природы человеческого ви́дения оказывается невозможным реализовать прекрасное с ослепляющей очевидностью. Помимо того, что картина – предмет созерцания, она еще и объект в физическом пространстве и многое другое. Возникает некоторая двусмысленность. Художники начинают говорить о приемах искусства, противопоставляя удачные приемы – неудачным. Искусство остается искусством. Т. е. абсолютной гарантии не получается, и для приемов искусства вновь ищут оправдания в их убедительности для зрителя. Так возникает разлад между формой и содержанием. И так возникает смена направлений в искусстве – посредством нового творческого акта художник переходит к вещам-самим-по-себе. Язык, бывший языком художественных приемов, языком гарантий, становится языком самого искусства. Возникает новый стандарт прекрасного, наследующий старому.

Мы видим это во всех сменах направлений. В переходе от Ренессанса к барокко (см. Вёльфлина[1]), например. Или с математической ясностью в искусстве конца XIX – начала XX века. Но новое направление не отменяет старого. И именно потому, что старое никогда не добивается успеха. Поиск гарантий для усмотрения прекрасного постоянно наталкивается на границы человеческих возможностей в мире чувственного опыта, поэтому поиск художником новой гарантии превращается в дело жизни, в способ существования, могущий, в свою очередь, быть эстетизированным.

Итак, мы пришли к следующим выводам. Прекрасное есть очевидность смысла, данного нам в созерцании. Поэтому прекрасное подчиняет нас себе. Оно господствует над нами, а не мы господствуем над ним посредством нашего вкуса.

Художник хочет воплотить прекрасное. Т. е. художник хочет найти гарантию для появления прекрасного на полотне тогда, когда он того захочет. Для этого художник обращается к тривиальному и лежащему в основе понимания и делает его наглядным.

И художник, и зритель приходят в мир, в котором уже есть искусство и, следовательно, некоторая гарантированность прекрасного. Художник может продолжать оттачивать ее. Но он может также выступить в роли новатора и, вновь обратившись к очевидности, сделать наглядным тот язык, на котором гарантия формулировалась. Будучи новатором, художник, следовательно, не творит произвола, и его воображение строго ограничено. Здесь же следует заметить, что «правила красоты» можно сформулировать на языке критики, не делая их наглядными в произведении искусства. Но такое формулирование их критикой только делает более очевидной условность искусства, которое им следует, и тем решительнее понуждает художника выйти к вещам-самим-по-себе за пределы условного, т. е. сделать наглядным мета-язык ограничений, превратив его в язык самого искусства.

Художник, предпринимающий этот новый выход к очевидности, стремится к новой гарантированности смысла. Но в действительности он создает лишь нечто новое рядом со старым. Он, так сказать, порождает новое художественное бытие, осуществляет

приращение (говоря словами *Феноменологической переписки*[2]) художественного мира, а не выступает как арбитр над ним.

Этот опыт творческого приращения близок христианскому догмату о воплощении. Обращаясь к Логосу и воплощая его, художник продолжает быть одним из смертных. Разумеется, воплощаемое им не обладает полнотой. Но все же двойственность иерархичности и горизонтальности можно наблюдать и здесь. Бытие художника, несущего смысл, – рядом с другими, но в то же время оно более артикулировано. Он не судит мир, но мир уже не может судить о себе, не упомянув о нем.

III

Все наши предыдущие рассуждения кажутся далекими от проблематики трех рассказов Борхеса, послуживших импульсом для написания этой статьи. На самом деле это не так. Мы говорили, что художник схватывает логическую структуру языка, на котором мы говорим о прекрасном, и предъявляет ее нам как прекрасное произведение искусства. Художник опредмечивает логику, субстанциализирует ее. Но именно это и делают герои Борхеса. Почему же результат их усилий не кажется столь уж прозрачным?

Повествование Борхеса внутренне драматично. Его герои, избрав некоторый принцип литературного и художественного построения, идут в его реализации до конца. Они доходят до пределов человеческих возможностей, до «пограничных ситуаций», все ставят на карту. Такие бескомпромиссные герои известны нам по многим литературным произведениям писателей-экзистенциалистов. Казалось бы, Борхес – один из них. Казалось бы, странно, что его рассказы не имели успеха у широкой публики во времена экзистенциального бума. Но здесь следует вспомнить: ни один экзистенциальный герой не был художником.

И это не случайно. Уже у Киркегора эстетик и этик оказались резко противопоставлены. Немецкий романтизм отнюдь не признавал за искусством логической основы. Поэтому творец искусства представлялся ему медиумом, переводящим в земные звуки язык иных миров. Лепет ребенка здесь оказывался предпочтительнее логики. Вместилищем смысла являлся не художник и его замысел, а диктат высших сил, несовершенно реализованный в готовой вещи. Эстетик не художник, а созерцатель искусства. Эстетика романтизма обращена к зрителю, а не к творцу (его учить нечему, он и так слышит музыку сфер). Ее наследница – германская герменевтика – учит зрителя угадывать их, усваивать готовые смыслы, наслаждаться ими и играть с ними. (Пример – *Игра в бисер* Германа Гессе.) В этой игре нет принудительности. Принудительность творческого акта у романтиков не логическая, а, так сказать, душевно-физиологическая. Поэтому-то художник и не мог стать экзистенциальным героем. Ведь он не наделен решительностью. Он либо пассивно воспроизводит «зов бытия», либо, играя, проникает в другие культуры и меняет маски. Парадоксы логики, в которые решительность вводит этика, не для эстетика – шамана и актера.

Вместе с тем сам экзистенциализм, как легко видеть, насквозь эстетичен в своем же собственном понимании. В своем атеистическом варианте он выдвигает на первый план решительность (Хайдеггер), «завербованность» (Сартр), «обреченность» на свободно избранный удел (*Миф о Сизифе* Камю) и т. д. В религиозном – надежду на «экзистенциальный скачок». В любом случае главный признак эстетизма налицо: цель усилий, принцип, организующий человеческую жизнь, – не важны сами по себе. Важно, чтобы человек их имел. Тогда он выйдет к предельным ситуациям и сможет понять свое подлинное место в мире. Главное – до конца подчинить себя определенной форме. Тогда уж «пограничности» не за горами. Отличие подобной позиции от позиции романтического эстетика только в том, что эстетик, произвольно выбирая себе различные формы существования, остается над ними хозяином. Экзистенциалистический же герой, выбирая их так же произвольно, напротив, ставит их хозяевами над собой. Поскольку художник понимался экзистенциалистами как эстетик, то в качестве такового он принимал на себя лишь одно: жить играя, претворяясь из формы в форму. Он всегда приходил в конце концов к отчаянию

и подлинной завербованности: вере, добру или политике. Художник – это Нерон, Калигула (см. известную пьесу Камю). В таком взгляде на искусство верно то, что (как уже говорилось) всякое творчество есть некоторый способ существовать, и он легко может быть эстетизирован, если предположить, что выбор его произволен. Но подлинное творчество принудительно и может быть эстетизировано только извне. Художник не Нерон, а, скорее, подвижник, раздираемый на арене львами.

Таков (или почти таков) художник у Борхеса. Подобно экзистенциальному герою в этике или в политике, он бескомпромиссно следует тому, что избрал, повинуясь не обстоятельствам, но своей свободе. Он подобен катастрофе, потому что сам неподвижен, а жизнь меняется вокруг него (сравнение взято у Киркегора). Художник у Борхеса не стремится запечатлеть себя в создаваемом им произведении искусства, он также и не полагает себя медиумом, посредством которого вещают высшие силы. Он очень неромантичен: его нельзя сравнить ни с ребенком, ни с трагическим шутом. И он не сохраняет в своих трудах ни своей оригинальности, ни оригинальности породившего его времени. Поэтому творения борхесовских героев не нуждаются в герменевтике, в них нельзя перевоплотиться и нельзя ими играть. Они не допускают фигуры эстетика как своего ценителя и созерцателя в той же мере, что и создателя. Причина этому в первую очередь та, что они не завершены внутри мира ни как внутримирские объекты созерцателя, ни как атрибуты внутримирского внутренне-завершенного и эстетически обозримого существования (все равно, существования художника или зрителя).

Борхесовский художник ничего не создает руками, так сказать, «в железе». Он предлагает некоторый принцип, следуя которому порождается произведение искусства – его (как теперь говорят) концепт.

Концепт (или, как сказал бы математик, алгоритм) прозрачен для зрителя (читателя). Его понимание не требует герменевтических усилий. Вавилонский библиотекарь формулирует совершенно ясную программу получения некоторой совокупности книг посредством набора комбинаторных операций над конечным алфавитом. Китайский мыслитель предлагает программу порождения бесконечно длящегося романа посредством построения бинарных вариантов одного и того же сюжета. Пьер Менар предпринимает самую радикальную попытку – написать заново уже написанный роман. Все эти программы не могут быть реализованы в пределах конечного земного времени. Они поэтому никак не объективируются, не овеществляются, а требуют к себе отношение не созерцания, а участия. Будучи свободно избранными, предельно ясными, не допускающими отношения «извне», выводящими за конечное существование и «эстетически наиболее бедными» (определение Киркегора для подлинно экзистенциальной задачи) – эти программы воплощают собой концепцию экзистенциальной завербованности, а участие в их реализации – экзистенциальной решительности.

В то время, когда Борхес писал свои рассказы, в европейской действительности не было художников вроде тех, которых он представил читателю. И для самого Борхеса важнее всего, наверно, представить не героев, а скорее их проекты, указывающие на парадоксы и пределы научного и герменевтического знания. Но экзистенциальный аспект их творчества и для него не был в тени. В наше время герои Борхеса появились во плоти – это художники-концептуалисты. И потому экзистенциальный анализ сейчас особенно важен.

IV

Под художниками-концептуалистами я имею в виду не только тех, кто сам себя так называет, но и всех принадлежащих к разнообразным течениям художников, чье творчество напоминает героев Борхеса, как они были описаны выше. Т. е. таких художников, чей творческий замысел прозрачен, эксплицитен и известен, так сказать, «заранее», т. е. не должен угадываться при созерцании готового произведения как что-то не зависящее от воли его создателя, как, например, его (создателя) темперамент, индивидуальность, его подсознание, породившее его время, и т. д.

Наибольшего развития концептуализм в этом смысле достиг в Англии и в США, в основном, в Нью-Йорке. Подобно Парижской школе современная Нью-Йоркская школа обнаруживает логику и ясность в своей эволюции, свойственные значительным художественным движениям.

Импульс и развитие нью-йоркский концептуализм получил, пожалуй, тем же образом, что и экзистенциализм – они оба отталкивались от романтизма в его крайнем выражении. Романтизм в живописи возник как реакция на ее секуляризацию. После многих веков господства освященной церковью христианской символики икона-картина была осознана как изображение, а искусство живописи – как изобразительное искусство. Это осознание лишь сделало явным уже сложившийся язык изобразительных приемов и дало направление развитию искусства католических стран. В протестантских странах, однако, то же осознание изобразительности религиозного искусства привело к отказу от него. Вместо двойного (можно было бы сказать: нераздельного и неслиянного) взгляда на искусство восторжествовал односторонний взгляд, и искусство оказалось вытесненным из храма. Лишенное устойчивого христианского символизма, искусство протестантских стран обратилось к созерцанию природы и человеческого существования в ней как к средству выявления лежащих за ними изначальных мистерий жизни и смерти. Солнце, луна, цветы, горные и морские пейзажи, образы первобытного хаоса и первобытной идиллии стали для романтиков видимыми шифрами запредельной реальности. Картины общинного благочестия сменили подлинно религиозную живопись. Так, К. Д. Фридрих заменил в алтарной композиции картину реального Распятия изображением деревянной скульптуры Распятия, стоящей одиноко в горах[3]. Обращение к Природе как средству раскрытия сверхприродного привело художников-романтиков скорее к языческо-пантеистическому и теософскому, чем христианскому ви́дению. Духи Хаоса и языческого творения, солярного и лунарного мифов заменили Христа. Основные образы и стереотипы «мистического» и «запредельного» сложились уже у Фридриха и Рунге[4]. (Они, в свою очередь, были проекцией на секуляризованную живопись более ранних иератических композиций.) Далее все развитие романтической живописи шло по пути смены живописного языка, который каждый раз брался напрокат из Франции, при сохранении той же основной задачи и структуры романтической картины. Так сменялись фовизм (Нольде[5]), кубизм и футуризм (Марк[6]), абстрактное искусство (Кандинский, Мондриан), но задача оставалась той же – изобразить запредельное. И эта задача каждый раз успешно осуществлялась, ибо художники использовали устойчивый набор приемов, автоматически обращавших внимание зрителя на уже привычный ему мистический «второй план».

Такое невинное заимствование всякий раз могло сойти за таинственное «прозрение глубины». Мы видим здесь процесс, весьма напоминающий рассуждение Хайдеггера о речи, которая говорит всегда одно и то же (утверждает свою изначальность) устами прислушивающегося к ее немому зову творца-поэта. Творец-поэт как бы растет из Праматери-Земли и говорит на неясном языке (поэт кажется безумцем) все о том же самом, но заново и непонятно (и для других и для себя). Непонятность следует из неуловимости различия между «первым» и «вторым» планами, о котором говорится поэтом. После усвоения речи творца-поэта непонятность утрачивается, но вместе с ней и различие между планами. Требуется новое слово. Анализ развития немецкой поэзии и живописи последнего (романтического и далее) времени показывает, что если и действительно они говорили всегда об одном и том же, то язык их не зарождался бессознательно, но заимствовался у школы, строившей его на строго логических основаниях. Эффект «прислушивания к немому зову» оказывался лишь результатом вторичности самого языка. Мы видим, что представление художников-романтиков о самих себе не отличалось от представления о них, сформированного философами, вышедшими из романтической традиции, языческий характер романтического искусства

был осознан еще Киркегором, но его осознание привело лишь к скептицизму в отношении художника, пребывающего на грани религиозного, но бессильного перешагнуть грань. «От Фридриха и Тёрнера через Кандинского и Мондриана северные художники сталкивались с одной и той же дилеммой: как найти в секуляризованном мире убедительные средства для выражения того религиозного опыта, который до Романтизма находил выход в традиционных темах христианского искусства». Но попытка обойтись без унаследованной образности неизбежно приводила к двусмысленности, которую романтики старались преодолеть, опираясь на некую синкретическую религиозность, находящую себе выражение в архетипальных образах. Что в конечном счете и делало их работы слишком человеческими, человечески узнаваемыми, несмотря на прокламировавшееся обращение к иным мифам и водительству иных сил (послание оставалось зашифрованным, но то, что это именно послание, делалось наглядным чисто живописными средствами).

Наиболее полное воплощение романтическая традиция нашла в работах нью-йоркского художника послевоенного периода Барнетта Ньюмана[7]. Он принадлежал вначале к группе абстрактных экспрессионистов («делателей мифов», как их называли), но затем выработал свой собственный стиль. Ньюман был пламенно верующим иудаистом, и абстрактная живопись (так же, как, скажем, для М. Ротко[8], Ада Рейнхардта[9] и др.) была для него единственно возможным средством передачи религиозного опыта (изображения запрещены иудаизмом). Последовательно борясь со всякого рода «иллюзионизмом» и изобразительностью, с одной стороны, и с необязательностью «творческого почерка» представителей геометрического и мифического направлений в абстрактном искусстве, с другой, – Ньюман свел живописные средства к двум элементам: большим равномерно окрашенным плоскостям и прямым вертикальным «лучам», которые он сам называл «zip» – «застежка-молния». В рамках этой статьи было бы затруднительно рассказывать о Ньюмане подробней. Достаточно сказать, что, используя упомянутые основные элементы, Ньюман создал картины, представлявшие, по его замыслу, мистерии всех имеющихся на земле основных религий. Работы Ньюмана (как видно даже по репродукциям) обладают удивительной силой и убедительностью. Именно они, с другой стороны, дали импульс той «секуляризации» романтической традиции, которая привела к возникновению концептуального искусства. Этот импульс содержался в четком и совершенно прозрачном замысле, лежавшем в основе работ Ньюмана. Достаточно было отвлечься от «второго плана», чтобы принцип их построения стал ясен, подобно тому как в искусстве католических стран достаточно было отвлечься от «второго плана» работ, скажем, Джотто, чтобы стала явной их изобразительность.

Изобразительность тяготела над европейской (Парижской) школой даже в ее абстрактном варианте. Антропоморфизм внутренне иерархизированных кубистических картин продолжил себя в абстрактных работах геометрического толка, а эмоциональность лирического абстракционизма оставалась изображением «неповторимого внутреннего мира» его творцов. Романтическая традиция всегда сопротивлялась этому внутренне. Она была склонна к изображению «первоэлементов» (вода, воздух, суша) в их бескрайности и элементарности. Таковы и Фридрих, и Тёрнер. Человек в их картинах, если он и присутствует в них, лишь созерцатель элементарных сил природы. Барнет Ньюман завершил эту традицию. В его работах не осталось ничего антропоморфного, иллюзионистского, непрозрачного, так сказать, «герменевтического». Живопись обнаружила всю неизобразительность. Она стала тем, чем всегда являлась по своему формальному определению: цветом, нанесенным на поверхность.

V

Дальнейшую эволюцию авангардистско-концептуального искусства можно представить, в основных чертах, следующим образом. Во-первых, картина (и скульптура), лишенная внутренней иерархии и «индивидуального

почерка», стала в первую очередь элементом окружающей (например, выставочной) среды. Менялась среда – менялась и она сама. Язык ее понимания стал собственным языком искусства: выставка превратилась в хэппенинг. Во-вторых, произведение искусства стало исчерпываться своим определением, своим концептом. Художники стали делать промышленным фирмам заказы на производство своих работ по предложенному плану (ЛеВитт[10]). Затем появилась работа И. Кошута *Один и три стула* (1965). Были представлены реальный стул, его фотография и словарное определение – утверждалась их идентичность. Сам Кошут полагает, что «произведения искусства – это суждения, представленные в контексте искусства как комментарии по поводу искусства», и что «искусство – это определение искусства». Группа *Язык и искусство*[11] в серии *Им и нам* пишет: «Кажется очевидным, что традиционный методологический стиль включает взгляд, согласно которому раздельные исследования (формы деятельности) являются, в существенной степени, sui generis... Возможно, именно поэтому феноменологи всегда воспринимают искусство так серьезно». Мы видим здесь попытку совместить язык искусства и мета-язык описания искусства.

Господство концепта и плана сделало труд художника механичным и его существование регламентированным. Некий художник-минималист изготовляет одинаковые стальные кубы, чтобы зритель сопоставил реальный куб, видимый с различных позиций и при различном освещении, с идеальным концептом куба (прямая аналогия с методологией Гуссерля). Другой – переснимает белый лист бумаги на копировальной машине, а полученные листы переплетает (по 100 листов в книге) и выставляет. Зритель наблюдает постепенное сгущение фактуры. Очевидно, что мы вступаем в мир героев Борхеса.

Один из ведущих современных художников Энди Уорхол говорит: «Я хочу быть машиной». Он тщательно перерисовывает на полотно консервные банки с супом *Campbell*. Здесь не следует, разумеется, искать никаких аналогий с веком технического прогресса. Научные методы используются в искусстве для исследования произведений искусства с установившейся репутацией – классики. И ЭВМ пишут, обычно, вполне добротную любовную лирику. Мы имеем здесь дело с машиной как с антиподом романтического дитяти, или, иначе говоря, с экзистенциальной завербованностью как антиподом эстетической влюбчивости и изменчивости. Работы художников-концептуалистов сознательно ориентированы на то, чтобы вызвать скуку и у творца, и у зрителя, подобно тому, как невыносимо скучен (подчеркнуто скучен) киркегоровский этик. И подобно тому, как скучно читать книги, порожденные по системе Вавилонского библиотекаря. Скука существования – переживание его подлинности, признание его тайны и неразрешимости этой тайны. Так Хайдеггер говорит о «невозмутимом равнодушии и утомительной раздражительности повседневной озабоченности» и пишет далее: «Продолжительная, равномерная и блеклая ненастроенность (Ungestimmtheit), которую не следует путать с расстроенностью, потому нельзя считать просто ничем, потому что именно в ней человеческое существование (Dasein) становится невыносимым для самого себя».

Хайдеггеровская «ненастроенность», противопоставленная романтической «расстроенности», и составляет стихию искусства таких художников, как Энди Уорхол. Лишенное «второго плана», запредельной реальности и магии, искусство концептуалистов держится только своей решительностью (сродни *Мифу о Сизифе* Камю) вынести с достоинством повседневное существование. Те концепты и определения, которыми оно руководствуется (ср. Кошута), являются делом его свободы. Выбор их не мотивирован. Он не отражает более индивидуальности художника (как у романтиков), но и не закреплен логически, будучи сам произвольным основанием для нового определения искусства.

Следует сказать, что концептуальное искусство имеет определенное социально-утопическое измерение. Организуются совместные фундаментально скучные и бесцельные мероприятия: упаковывание в целлофан горных массивов (Кристо[12]), многочасовые лекции

ни о чем, длительное голодание и т. д. Дескриптивное здесь заменено на перформативное, что изымает произведения искусства из сферы товарного обращения. Опять аналогия с героями Борхеса: роман-лабиринт нельзя ни купить, ни продать. В отличие от просто романа или просто лабиринта – его можно только прожить, как это делает герой рассказа.

Однако концепт, взятый в этом смысле, не удовлетворяет целиком требованию анонимности и повседневности. Он сродни экзистенциальному проекту и утверждает если не индивидуальную неповторимость автора, то во всяком случае его единичность, отдельность его существования. Автор концепта вводит концепт в Историю своей решимостью осуществить его. Этот же замысел мог быть осуществлен любым другим, но поскольку историческая акция его осуществления взята на себя автором, то именно ему принадлежит честь и право быть принятым Историей в свою память, подобно тому как и экзистенциальный герой несет специфическую ответственность за свой проект.

Дальнейшее развитие концептуального искусства характеризуется стремлением к еще большей анонимности и слиянию с повседневным. Так художники гиперреализма тщательно переносят на полотно готовые фотографии. Можно привести и другие примеры. Здесь художник выступает как «шпион Искусства», вроде киркегоровского «шпиона Бога». Этот переход связан со все большим осознанием повседневности как единственного гаранта ясного понимания. Проект, преступающий грань повседневного, излишне романтичен. Уводя за пределы конечно-реализуемого, он становится иллюзорным, т. е. дает прибежище индивидуализированному воображению. Осознание повседневного как подлинного языка искусства (оперирующего не с воображаемым, а с достижимым) и привело к пышному расцвету гиперреализма.

Совершаемое в полной анонимности принесение себя в жертву искусству, будучи осознано, привело к эстетизации самого акта жертвы (боди-арт). Такая жертва не может быть скомпрометирована одновременно с тем, во имя чего она приносится (цель анонимна). Наиболее знаменита венская группа боди-арта: Брус, Нитг[13] и др. Один из членов этой группы, Рудольф Шварцкоглер (1940–1969), умер вследствие постепенного отсекания у себя различных частей тела во время представлений, устраивавшихся группой.

Отсек себе руку американец Брюс Науман (композиция *Из руки в рот*)[14]. Художник Ле Ва[15] бросался на стену художественной галереи до полного изнеможения. Художник Оппенгейм сжигал себе кожу на солнце и т. д. Однако и этот род мученичества вскоре вошел в границы повседневного. Так, Гилберт и Джорж, два английских художника, рекламируют свою повседневную жизнь, стилизуя тем самым манеру освещать в прессе личную жизнь кинозвезд, политических деятелей и т. д. Они намеренно культивируют посредственность и делают сенсацию из обычной жизни среднего класса. Их лозунг: «Мы никогда не перестанем позировать для тебя, Искусство».

Итак, мы видим, что творческая программа Пьера Менара из рассказа Борхеса *Пьер Менар – автор Дон Кихота* стала – в еще более завершенной форме – программой для многих из современных художников. Здесь происходит эстетизация того, что Хайдеггер называет «онтологической дифференцией». Онтологическая дифференция определяется как различие между сущим (как набором некоторых свойств) и бытием этого сущего. Это различие есть ничто, т. е. оно само не дается на уровне сущего и не может быть описано, скажем, научно. Но в этом ничто («в этом просвете») существует человек.

Я думаю, что мы не допустим чрезмерного упрощения, если скажем, что здесь имеются в виду два способа существовать в повседневности. Повседневность можно рассматривать либо как аморфную совокупность необязательных фактов, требующую упорядочения и разъяснения извне (сущее), либо как некоторую артикуляцию смысла, данного через эти факты единственным образом и только через них (бытие сущего). Человеку дано это различие (он находится в просвете), и он может выбрать между этими двумя возможностями понимания, но описать и мотивировать своего выбора не может, т. к. поскольку

смысл закреплен в повседневности и гарантирован ею (бытие), то высказаться о различии – означает подойти к нему извне (сущее), т. е. отнестись к онтологической дифференции как различию между сущим и сущим, а не сущим и бытием. Онтологическая дифференция есть ничто, т. к. она невыразима. А невыразима она потому, что повседневность, понятая как бытие, как бы закрепила и вобрала в себя всю осмысленную речь, не оставив «свободно порхающих» слов.

Не вдаваясь в детали, следует заметить, что художники-концептуалисты нашли способ эстетизировать онтологическую дифференцию, не оставляя ее вечно на втором плане как молчаливый зов, лишь косноязычно передаваемый человеческим языком (романтический совет самого Хайдеггера). Орудием эстетизации явились временные даты. Хайдеггер отверг датируемое время как неподлинное, но в концептуальном искусстве оно стало основным смыслообразующим фактором. Борхес в конце своего рассказа о Пьере Менаре пишет о том, как простая перемена имени автора и даты меняет понимание книги. Но если автор анонимен, то одной даты достаточно для изменения смысла. Художник, проживающий повседневность как целое смысла, проживает ее тем самым эстетизированно, как бы «понарошку». Обычные люди, живущие в профанической, «неподлинной» повседневности, живут надеждой и иллюзиями и возвращение в повседневное воспринимают как крах идеалов. Поэтому повседневное для них единственно и неповторимо – ведь одни и те же идеалы не могут потерпеть краха дважды. Повседневность, прожитая «еще раз», есть уже повседневность, понятая как смысл. Время, необходимое для ее повторения, лишено неожиданностей и авантюры. Оно подобно пространственной дистанции, отделяющей зрителя от картины. В этом времени, как и в этом пространстве, не должно происходить ничего неожиданного для того, чтобы созерцание было гарантировано. Перенести на холст уже готовую фотографию или показать по телевидению фрагмент повседневной жизни художника (например, сон или еду) означает придать повседневному статус источника смысла и в то же время отличить его от профанического повседневного. Отрешенная скука, или состояние «ненастроенности», которое порождается у зрителя при этом зрелище, есть свидетельство прекрасного, ибо благодаря ему зритель изымается из сферы надежды и озабоченности и оказывается лицом к лицу с чистым смыслом, возвращающим ему нудную реальность его существования.

VI

Мы проследили, хотя и в самых общих чертах, эволюцию концептуального искусства. Что нам дало это рассмотрение для лучшего понимания соотношения между прекрасным и смыслом?

Искусство дает нам видеть то, в чем обнаруживается произвол: экзистенциальный проект, фрагмент повседневности и т. д. Этим оно, как кажется, подтверждает свое традиционное определение: искусство – это игра. Однако следует прежде всего рассмотреть правила этой игры. И тогда мы сразу видим, что игра не единственна. Существует много игр, правила которых предусматривают что-то делать, а чего-то не делать. Этим правилам соответствуют различные направления и стили в искусстве, сменяющие друг друга в определенной последовательности. Есть ли логика в этой последовательности? Есть. Эта логика в том, что каждая следующая игра играет с правилами предыдущей игры и делает это со всей серьезностью. Серьезность служит здесь свидетельством того, что играющему в эту новую игру ее собственные правила неизвестны. Он стремится не к одному из возможных решений, а к единственному и безусловному решению – к единственному и верному изображению того, что есть сама реальность, понятая с позиций искусства, т. е. реальность прекрасного или реальность правил игры как таковых. То, что различает здесь удачу и неудачу, есть не некоторая норма, но переживание прекрасного. Постольку, поскольку оно достигнуто, однако, мы имеем перед собой не универсальный образ реальности, а одно из произведений искусства наряду с другими и, следовательно, можем понять его конструк-

тивный принцип. Также и само переживание прекрасного дается нам через различные душевные состояния: наслаждение, восхищение, скуку, отчаяние, умиление и т. д. В конечном счете усмотрение смысла – т. е. правил игры – дает нам и конструктивный принцип и форму переживания определенного произведения искусства.

Концептуальное искусство выявило определение Искусства, остававшееся в тени за его определениями как изобразительного, выразительного и т. д. Искусство – это событие. Эстетизирована сама временна́я форма события – в мире регистрируемых явлений может все остаться по-прежнему, но время прошло, дата изменилась, и мы уже не там, где были прежде.

Это определение всегда неявно присутствовало в разговорах об искусстве – всегда поэты и художники третировались как жертвы моды – но оно, разумеется, не является исчерпывающим. Уже сейчас ясно, что регистрация протекшего времени не обходится без свидетельств: газет, радиосообщений и т. д. Эти свидетельства и составляют подлинную среду и материал для концептуального искусства, которое может быть соответствующим образом переосмыслено. (Чему пример – рассказ Борхеса о Пьере Менаре.)

Мне удалось коснуться в этой статье лишь немногих проблем, связанных с пониманием современного искусства. Одно я хочу сделать предельно ясным: искусство лишь тогда достигает равенства с верой и мыслью, направленными к Истине, когда обращается к своему собственному языку и выявляет свои границы. Пока искусство понимает себя как медиума и орудие высших сил – оно слепо. Ибо все явленное можно видеть. И присутствие высших сил есть лишь артистический прием. Искусство исторично. Если оно хочет быть искусством, обращенным к Богу, то оно должно обнаруживать логику руководимой им Истории, постигая пределы своих собственных возможностей путем воссоздания прекрасного. Впрочем, подлинное искусство именно таково. Нужно только верно понять его.

1976

Борис Гройс – философ, теоретик искусства, активный участник московского концептуального круга. Родился в 1947 году в Восточном Берлине. Окончил механико-математический факультет Ленинградского университета. В 1976–1980 годах жил в Москве, с 1981 года в Германии. Профессор Высшей школы искусства и дизайна в Карлсруэ (Германия).

Статья была написана в 1976 году и опубликована в 1977-м под псевдонимом И. Суицидов в № 12 машинописного журнала *37* в Ленинграде, где Гройс тогда жил, и послужила поводом к знакомству Гройса с московскими художниками (Эдуардом Штейнбергом, Виктором Пивоваровым, Ильей Кабаковым и другими), в результате чего и был написан классический текст *Московский романтический концептуализм* (1979), давший имя направлению. За текст о Борхесе Гройс позднее получил премию Андрея Белого.

В статье, посвященной Борхесу, прослеживаются математические корни интереса Гройса к концептуализму (понятие алгоритма) и употребляется впоследствии отринутый термин «концепт». Вместе с тем очевидно, что статья продиктована полемикой с квазирелигиозной интерпретацией искусства, которая в неофициальных кругах СССР в середине 1970-х годов нередко рассматривалась как единственно возможная.

Печатается по авторскому машинописному экземпляру с частично опущенными сносками.

1 Вёльфлин, Генрих (1864–1945) – швейцарский искусствовед, автор классической книги *Ренессанс и барокко*.

2 Здесь в тексте сноска Б. Гройса: Т. Горичева, Б. Иноземцев. *Феноменологическая переписка. 37*, № 10.
Б. Иноземцев – еще один псевдоним самого Б. Гройса. *Феноменологическая переписка* с Т. Горичевой публиковалась им в нескольких номерах журнала *37* (№ 10, 11, 15).

3 Речь идет о знаменитой картине К. Д. Фридриха (1774–1840) *Крест в горах, или Тетшенский алтарь* (1807–1808, Дрезденские государственные художественные собрания, Галерея Новых мастеров).

4 Ф. О. Рунге (1777–1810) – немецкий живописец эпохи романтизма.

5 Эмиль Нольде (1867–1956) – немецкий живописец-экспрессионист.

6 Франц Марк (1880–1916) – немецкий живописец-экспрессионист.

7 Барнетт Ньюман (1905–1970) – американский художник, «лицо» послевоенного американского искусства.

8 Марк Ротко (1903–1970) – американский живописец, автор абстрактных полотен.

9 Ад Рейнхардт (1913–1967) – американский художник и теоретик абстракции.

10 Сол ЛеВитт (р. 1928) – американский художник-концептуалист.

11 *Язык и искусство – Art and Language*, английская группа концептуалистов (с 1969).

12 Кристо (р. 1935) – американский концептуалист.

13 Брус, Нитт – иначе Гюнтер Брюс (р. 1938) и Херман Нич (р. 1938).

14 Американский концептуалист Брюс Науман отсек себе руку, конечно, в символическом смысле.

15 Барри Ле Ва (р. 1941) – американский художник.

Борис Гройс

Московский романтический концептуализм

Сочетание слов «романтический концептуализм» звучит, разумеется, чудовищно. И все же не знаю лучшего способа обозначить то, что происходит сейчас в Москве и выглядит достаточно модно и оригинально.

Слово «концептуализм» можно понимать и достаточно узко как название определенного художественного направления, ограниченного местом и временем появления и числом участников, и можно понимать его более широко. При широком понимании «концептуализм» будет означать любую попытку отойти от делания предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки и перейти к выявлению и формированию тех условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителем, процедуру их порождения художником, их соотношение с элементами окружающей среды, их временной статус и т. д. Возникновение «модернизма», или искусства «авангарда», разрушило непосредственную узнаваемость произведений искусства как некоторых вещей или текстов среди других вещей или текстов. И художник, и зритель в конце XIX века ощутили недоверие к тому природному дарованию, которое побуждало художника творить и давало ему возможность делать вещи, похожие на другие вещи, в чем ранее полагали его задачу. Сам принцип сходства оказался под сомнением. Выяснилось, что сходство объектов есть манифестация сходства судеб художника и зрителя и функция общей дорефлективной основы суждения, которой художник и зритель обладают как члены одной и той же человеческой общности. Но лишь только это было осознано – общность распалась. И художники стали аналитиками: их анализ был направлен теперь на то, чтобы найти не сходство между произведением искусства как «представляющим» и объектом как «представленным», а различие между произведениями искусства как присутствующим в мире объектом и другими объектами, присутствующими в мире на равных правах с ним. Сходство было осознано как «условность», и выход за условность сходства воспринимался каждый раз как эксперимент, показывающий, как далеко можно отойти от сходства, но все еще остаться в пределах искусства. Каждый удачный эксперимент раздвигал пределы искусства и, как казалось, уточнял границу между искусством и неискусством. Негодование публики стало столь же убедительным доказательством правильности пути, как ранее им было восторженное приятие.

Кризис стал явным, когда негодование публики исчезло и обнаружилось, что условность никуда не делась. Условность сходства стала условностью различия. Т. е. условность сходства произведения изобразительного искусства (а изобразительны – все искусства) с изображенным объектом, базировавшаяся на «природном» тождестве художника и зрителя, превратилась в условность различения между художником и нехудожником, т. е. условность признания имярек художником. Дело в том, что раз такое признание совершилось – все остальное в порядке: художник все, т. е. в точности все, объекты способен сделать произведениями искусства.

Казалось бы, все хорошо. Каждый художник делает, что хочет, выражая этим свою индивидуальность – и прекрасно. Но этому выводу противоречили два соображения: во-первых, если раньше истина изображения состояла в сходстве, то куда она делась теперь? Если она вместе с условностью перешла в существование художника, то возникает вопрос, какое существование есть истинное существование, а этот вопрос ставит индивидуальность художника под сомнение. И второе: хотя, казалось бы, должна господствовать индивидуальность, и она действительно господствует в работах, рассмотренных синхронно, в смене направлений явно видна логика.

Для разрешения этого противоречия естественно было обратиться к вопросу о функционировании произведения искусства в отличие от функционирования предметов иного рода. Понятно, что если искусство обладает какой-то истиной, то она должна выявиться именно здесь. Но это и значит, как сказал бы Гегель, что Искусство приходит здесь к своему понятию, т. е. становится «концептуальным». Правда, сам Гегель полагал, что при достижении Абсолютного Духа, т. е. сферы понятия (или «концепта»), искусство исчезнет, будучи само по себе раскрытием непосредственного. Но если искусство сохранилось, перестав быть

непосредственным, то только естественно, что оно стало «концептом». Правда, вновь возникает вопрос: а куда же делось непосредственное? Неужели с ним покончено навсегда? Я думаю, что едва ли это так, но обсуждать в рамках данной статьи этот вопрос не представляется возможным.

Из сказанного ясно, однако, что по самой своей природе концептуальное искусство должно быть совершенно прозрачным, т. е. оно должно содержать в себе новые критерии своего существования как искусства. Оно не должно подразумевать никакой непосредственности. В сознании зрителя проект такого искусства должен быть настолько ясен, чтобы он мог повторить его, как повторяют научный эксперимент: не всегда для этого бывают знания и аппаратура, но в принципе это возможно всегда. Произведение концептуального искусства должно содержать в себе и представлять зрителю эксплицитные предпосылки и принципы своего порождения и своего восприятия.

Следует сказать, что такая возможность дается произведению искусства постольку, поскольку оно ассимилирует возможности критики. Уже довольно давно было замечено, что произведения современного искусства «непонятны» без ориентирующего воздействия критики. Это означает, что критика потеряла свою исходную роль быть мета-языком и взяла на себя часть функций собственно языка искусства. Концептуальное искусство берет сейчас эти функции назад.

Однако прозрачность прозрачности рознь. В Англии и Америке, где сформировалось концептуальное искусство, прозрачность – это эксплицитность научного эксперимента, делающего наглядным границы и свойства нашей познавательной способности. В России, однако же, невозможно написать порядочную абстрактную картину, не сославшись на Фаворский свет. Единство коллективной души еще настолько живо в нашей стране, что мистический опыт представляется в ней не менее понятным и прозрачным, чем научный. И даже более того. Без увенчания мистическим опытом творческая активность кажется неполноценной. И это даже верно по существу, поскольку, если некоторый уровень понимания есть, его надо пройти. С мистической религиозностью связан и некоторый специфический «лиризм» и «человечность» искусства, на которые претендуют даже те, кто на деле давно и счастливо от всего этого отделался.

Вот это единство общемосковской «лирической» и «романтической» эмоциональной жизни, все еще противопоставленное официальной сухости, делает возможным феномен романтического и лирического концептуализма, обладающего достаточной (или почти достаточной) новостью в эмоциональной жизни Москвы. Я не колеблюсь, несмотря на его лиризм, назвать его концептуализмом, следуя существу дела и памятуя о том, что концептуалистом, скажем, называли Ива Клейна[1] – французского художника, во французском духе противопоставляющего мир чистой мечты миру, управляющемуся земными законами.

Есть к тому и еще более веские основания. Западные художники 1970-х годов противопоставляют «концептуализм» и «аналитический подход» бунтарским направлениям 1960-х годов. В те времена искусство рассматривалось как последний форпост, удерживаемый «отдельным человеком» в его борьбе против обезличивающего существования в социуме. Крах иллюзий относительно «избранности» и уникальности художника и его способности перестроить жизнь по закону творческой свободы побудил концептуалистов 1970-х годов найти себе опору в понимании художественного творчества как специфической профессии, обладающей наряду с другими профессиями определенными приемами, целями и границами. Искусство стало определяться операционально: что такое искусство становится ясно, когда можно видеть, что и как делает художник и как результат его работы соотносится с другими предметами внутри мира.

Однако подобный позитивно-прозрачный подход к искусству подразумевает новую форму академизма, т. к. устанавливает для творчества художника некоторую внеисторическую норму, отождествляемую с чистыми границами профессии, или, как сейчас говорят, «медиа», внутри которой художник работает. Романтическое метафизическое и пр. направления в искусстве также обладают своей практикой, и кроме того, относительно них существуют практики их восприятия, истолкования и т. д. То есть «романтическое» понимание искусства обладает своей фактичностью и сводить его к иллюзии означает прежде всего закрывать глаза на факты. Если даже искусство такого рода утрачи-

вает свою непосредственную увлекающую силу, то это вовсе не означает, что оно утрачивает смысл, т. е. свою соотнесенность со сферами познания и действия. Следует лишь, не уповая как прежде на тотальность и непосредственность восприятия, выявить эту соотнесенность и освободиться от двусмысленности, неизбежной при попытке представить произведение искусства в качестве самого за себя говорящего откровения.

Русскому сознанию всегда был чужд позитивный взгляд на искусство как на автономную сферу деятельности, определяемую лишь наличной исторической традицией. Вряд ли можно примириться с тем, что искусство – лишь совокупность приемов, «цель» которых утрачена. «Романтический концептуализм» в Москве – это, следовательно, не только свидетельство сохраняющегося единства «русской души», но и позитивная попытка выявить условия, которые делают возможным для искусства выход за свои границы, т. е. попытка сознательно вернуть и сохранить то, что констатирует искусство как событие в Истории Духа и делает его собственную историю незавершенной.

Я рассмотрю здесь творчество нескольких художников и поэтов, которых, разумеется, довольно искусственно, можно отнести к романтическим концептуалистам.

1. ЛЕВ РУБИНШТЕЙН

При первом же знакомстве с текстами Л. Рубинштейна бросается в глаза их сходство с машинными алгоритмами. И далеко не только потому, что они записаны на перфокартах. Сами тексты перфомативны. Они обрушивают на читателя грозные указания и констатируют необратимые события. Есть, впрочем, и описания. Как и в настоящих рабочих алгоритмах, тексты членятся на описания и приказы. Вообще говоря, описания в алгоритмах не имеют самостоятельного значения. Никто не ждет от них ничего большего, чем получения информации для продолжения действия. И ничего большего в них не содержится. Действия доминируют над описаниями, и последовательность действий определяет их структуру. Таковы же на первый взгляд тексты-алгоритмы Л. Рубинштейна. Единство текста констатируется не единством дескрипции или единством описываемого предмета, а единством действия – невербализованного и заключенного в рабочие паузы. Такое впечатление, что от карточки к карточке что-то происходит – что-то глухо скрежещет, мигает, разворачивается и меняет окружающий мир.

Однако по мере того как чтение продолжается, начинает казаться, что с грозными приказами не все в порядке. И в попытке выяснить, что же с ними не в порядке, мы несколько замедляем процесс чтения и обращаем внимание на описание тех ситуаций, на которые эти приказы имеют цель воздействовать.

И тут становится ясно, что они и недостаточно точны, чтобы служить основой для действия машинного, и чересчур точны, чтобы служить основой для действия человеческого. То есть не то, что точны, а субтильны, рафинированны и попросту романтичны. Да, романтичны.

Например, в *Каталоге комедийных новшеств* (сентябрь 1976 г.) мы читаем: «Можно прозревать причины различных явлений и никого не ставить об этом в известность».

«Можно приглядываться друг к другу с такой настороженностью, что это может превратиться в род довольно захватывающей игры».

Да, можно. Так и поступают романтические герои. Они прячут свое знание и играют друг с другом в возвышенные игры. Но мы хорошо знаем, чего стоит это «можно». От него веет ужасом невозможного. Расчленение этого романтического «можно быть невозможным» на изолированные указания лишает его возможности посредством ореола, излучаемого личностью романтического героя, вызвать непосредственное доверие в качестве желанного и неопределенного образца для подражания, перформативное «можно», приходящее на смену описанию «героя, который может» и с которым бессознательно и иллюзорно идентифицируется читатель, приводит читателя к познанию его собственных возможностей. Мы видим здесь и обнаружение внутренней механичности романтического дискурса, и вызов, обращенный к читателю: осознать подлинную меру своего участия в романтической мечте. Делается явной дистанция между «можно делать» и «можно прочесть».

В тексте *Это всё* констатирующая мир субъективность обнаруживает свое романтическое происхождение. Этот текст – своего рода «Анти-Гуссерль[2]». Описание дается внутри того пространства языка, которое образовано как бы его

(языка) собственными возможностями и которому не соответствует никакой опыт.

«Это всё – лавина предчувствий, обрушившихся ни с того, ни с сего... – голос желанного покоя, заглушаемый другими голосами», и т. д.

Когда мы читаем подобного рода дефиниции, то настолько же легко понимаем «то, что в них говорится», насколько оказываемся в полной растерянности при попытке соотнести с ними собственный «внелитературный» опыт. Эти описания возможны только в мире, где есть литература, как автономная сфера развития и функционирования языка. Если Гуссерль стремился обосновать слово через чистый опыт субъективности, то здесь субъект ставится перед литературно прозрачной, но эмпирически невыполнимой задачей.

Здесь Лев Рубинштейн по манере строить определения сближается, скажем, с Рене Шаром[3]. Но Рене Шар полагал, что в мире, им определенном, можно жить. Л. Рубинштейн оставляет вопрос открытым: можно ли в нем жить или только читать. Ведь не можем же мы всерьез думать, что способны жить в «этом всём»,

что строится	объясняется
связано	порождено
анализирует	относится
значит	усугубляется и т. д.

Налицо бесконечность конституирования, вопиюще противопоставленная конечности существования и все же открытая для понимания и чтения. Сама бесконечность конституирования романтична. Романтична и внутренняя бесконечность литературных описательных клише, понимаемых с одного взгляда читателем, но неразложимая на простейшие элементы исследователем-оператором.

Но что же грозные приказы? Они оказались беспочвенными. Освоенное пространство литературного языка не дало им ни пяди земли для оправданного действия. Кроме одного: чтения. Все приказы свелись к одному приказу: читать. Так, мы находим следующий текст (*Новый антракт*, 1975): «Читайте, начиная со слов: «К молчанию в известные минуты прибегают многие» и т. д. до слов: «Автор преуспевает в молчании».

Итак, читатель читает и автор молчит. И далее мы видим в том же тексте: «Переверните страницу» или «см. дальше», написанное в конце страницы, или «читайте следующее: «Вторгнутые в сферу поэтического восприятия вещи становятся знаками поэтического ряда».

Мы знаем теперь, что за алгоритмы перед нами. Это алгоритмы чтения. Единственное дело, в котором нам дается это все и в котором оно делается «можно» – это чтение. Жизнь как чтение, как существование в невозможном пространстве литературного языка. С натугой и под окрики автора переписываются страницы. Читайте, перелистывайте, читайте, перелистывайте... «и вещи станут знаками поэтического ряда».

Перформативные словесные акты обнаруживают свою иллюзорность и возвращают к тексту как к чистой литературе, лишь делая явным отчаяние и муки чтения. Сам же литературный текст и непроницаем и прозрачен: он не требует интерпретаций. Герменевтика заменена алгоритмом чтения. Понимание – усилием перевернуть страницу. Что значит читать? Это значит переворачивать страницы. Остальное ясно само собой. Процесс чтения обнаруживает у Л. Рубинштейна свой деятельный субстрат, свой характер жизненного усилия. Усилие чтения выявляется как принцип построения текста. Текст – это то, что делают, когда его читают: перелистывают, водят глазами и «воображают». Романтическое воображение хотя и ставится здесь на место (в позу читающего), но зато оно снова начинает маячить в бесконечности читательского усилия, конституирующего текст.

Таково чтение, таково и письмо, в *Программе работ* (1975) не предлагается никаких описаний, но зато и не дается никаких указаний, что делать. *Программа* очерчивает ту пустоту, в которой находит себе место чистая спонтанность, т. е. романтическая субъективность как таковая. И в *Программе* мы читаем:

«В случае фактической невозможности реализации отдельных пунктов *Программы* считать словесное их выражение частным случаем реализации или фактом литературного творчества».

Собственно здесь отождествляются два императива: читать и писать. Литература обладает бытием, собственной реальностью и «реализацией» тогда, когда иная реализация «фактически невозможна» – иными словами, всегда.

Текст Л. Рубинштейна – это синтаксис и практика романтического, данные в их единстве. Усилие чтения и усилие письма здесь выступают как

автономный труд, порождающий и организующий независимую реальность. Как осознание практики романтического эти тексты выводят вместе с тем за пределы романтического сознания. Они возвращают его к конечности его существования, к обреченности на труд и смерть, и в то же время они со всей трезвостью расставляют для него вехи тех возможностей существования, которые достижимы через язык литературы в его фактичности и не достижимы никаким иным путем.

2. ИВАН ЧУЙКОВ

Иван Чуйков – художник, чье внимание сосредоточено на проблеме соотношения между иллюзией и реальностью. Картина в традиционном смысле есть нечто не тождественное себе. Она являет нам зрелище чего-то иного, чем она есть сама, до такой степени отчетливо, что как бы растворяет в представленном свое предметное бытие. Это и есть свойственная картине как произведению изобразительного искусства иллюзорность. Стремление к усмотрению облика вещей всегда было связано со стремлением к их познанию через обнаружение в них тождественного и нетождественного. Однако современная наука подорвала самые корни подобного устремления.

За видным обликом вещей наука обнаружила нечто иное – атомы, пустоту, энергию и, в конце концов, математическую формулу. Само первоначальное созерцание вещей предстало как иллюзия. И притом как иллюзия, вводящая в заблуждение. Тождественное и нетождественное утратили былую связь с подобным и неподобным. Видимый мир стал обманным покрывалом Майи, накинутым то ли на пустоту, то ли на материю.

В этих условиях искусство обратилось прочь от иллюзии, видя в ней ложь. Искусство стало аналитичным. Произведение искусства обнаружило свою собственную структуру и свое материальное присутствие в мире. В центре внимания оказалось то, что отличает произведение искусства от других вещей, а не то, что делает его подобным другим вещам посредством иллюзии, т. е. внимание обратилось на конструктивную основу картины как просто присутствующей вещи. Следовало теперь выявить эту основу и представить ее наглядно, чтобы утвердить это представление как произведение искусства. Эта задача породила то, что мы называем авангардным искусством.

Но представление осталось представлением, и это означает, что искусство не утратило связи с иллюзией. Наука, открывая закон эмпирического мира, уничтожает видимое, дезинтегрирует его, утверждая затем тождественность своего результата с первоначальной формой. Опыт, стремясь обнаружить закон видимого, все более удаляется в невидимое. Но искусство не выходит за сферу представления. Картина, на которой представлена структура некоей другой предшествующей по времени написания картины, висит рядом с нею на стене галереи. Ее привилегированная позиция может быть доказана лишь исторически. Сама по себе она также судит предыдущее искусство, как и судима им. Камень, разбитый на куски и разъятый на атомы, остается тем же камнем, но картина, разрезанная на куски, либо уничтожается как произведение искусства, либо становится другой картиной. Эксперимент в искусстве не идет в глубь представления, разрушая иллюзию – он лишь порождает новое представление, воспроизводя иллюзию вновь. Покуда общество хранит искусство от прямого разрушения, искусство сохраняет свое основное свойство быть непреодолимой иллюзией, за которую не может переступить никакой опыт.

Иван Чуйков тематизирует в своем творчестве эту хранящую силу искусства. Он обтягивает пленкой пейзажа параллелепипеды и непроницаемые окна. Эта трактовка пейзажа соответствует его функции оболочки, скрывающей вещь-в-себе от одинокого романтического созерцателя. Для пейзажиста классической эпохи пейзаж – это вид, понятный как этап познания. Следующий этап познания – это следующий вид, открывающийся перед путником, движущимся внутри природы и познающим ее посредством наблюдения. Для современного человека пейзаж преодолевается в процессе познания на первом же шаге. Пейзаж – это иллюзия, составляющая мир романтической субъективности, либо коллективная иллюзия, разделяемая теми, кто в ней живет, т. е. иллюзия искусства.

Непреодолимость искусства тождественна непреодолимости пейзажа. Чуйков выделяет материальный субстрат романтической субъективности – тонкий слой краски, нанесенной на поверхность анонимного и не имеющего собственного облика предмета. Этот предмет недостижим

и безвиден по самой сути общественного определения искусства. Параллелепипед, обернутый в пейзаж, присутствует в своей грубой материальности перед глазами зрителя. Он, как сказал бы Хайдеггер, – «имеющееся под рукой». Пустота за пленкой «настоящего» пейзажа, окружающая со всех сторон наблюдателя, приобрела вульгарную форму ящика, отданного зрителю во владение. Однако в качестве материального носителя пленки «искусства» этот ящик не более достижим, чем кантовская вещь-в-себе. Он под охраной, и в своей пошлой материальности остается вечной тайной. Его обнаружение равнозначно гибели искусства и означает не опыт, а святотатство.

Итак, выявлена роль иллюзии, институированной в искусстве как охраны и защиты. При этом анонимность стиля, в котором эта иллюзия воспроизведена, гарантирует ее коллективно признанный защитительный характер.

Упомянутые работы остаются отчасти двусмысленными. Возникает вопрос: стремится ли художник к жесту охраны и защиты, видя в этом задачу искусства, или демонстрирует условие существования романтической картины? Возникает подозрение, что демонстрация им ящика-пейзажа продиктована стремлением не столько к концептуализации опыта романтизма, сколько к ностальгическому и иронически безопасному развертыванию самой романтической картины.

Все разумные доводы склоняют нас ко второму решению. И действительно: сам по себе параллелепипед (как и вполне анонимное окно) кажется слишком ничтожным объектом, чтобы художника могла всерьез заинтересовать его сохранность. Параллелепипед, следовательно, взят здесь скорее в качестве наглядного примера. И мог бы быть заменен любым другим объектом. Он демонстрирует поэтому чистую возможность защиты, а не ее действительность, поскольку эмоционально оставляет зрителя равнодушным, не возбуждая в его душе пафоса подлинной заинтересованности. С другой стороны, и изображенный на ящике пейзаж настолько тривиален и узнаваем, что его воспроизведение художником, может быть, как кажется, подчинено только задаче концептуализации изображаемого.

Однако диктуемая такими доводами интерпретация остается всего лишь интерпретацией, т. е. противостоит самой работе художника, предполагая зрительский взгляд, приходящий извне. В самой работе концептуализация не осуществляется. Отдельная работа не помещена ни в какой ряд и не снабжена никакими приметами, которые недвусмысленно навязали бы ее прочтение. Произведение искусства как таковое должно обладать выявленностью и принудительностью в своей обращенности к зрителю, что и отличает его от вещей природы, которые представляют себя человеку пассивно. Если концепт формируется лишь в голове у зрителя, то это значит, что он есть в произведении искусства только как возможность и подлинной действительности не приобрел. Так естественно возникает подозрение, что в данном случае демонстрация нам ящика-пейзажа продиктована не столько стремлением к концептуализации опыта романтизма, сколько к ностальгическому развертыванию заново самой романтической картины.

Предлагаемое И. Чуйковым определение искусства как иллюзии несомненно сужает его область, поскольку имеет в виду некоторое уже имеющееся, уже наличное искусство. По сути дела же искусство есть всегда выход к вещам самим по себе. Не в том смысле, разумеется, что оно само становится вещью, но в том смысле, что оно свидетельствует нам о вещах, как они есть поистине. Так, если И. Чуйков являет нам образ искусства как иллюзии со всей серьезностью, то это означает, что он говорит нам о нем нечто истинное. И далее, если он создает такое произведение искусства, в котором искусство обнаруживает свою иллюзорность, то ясно, что во всяком случае созданное им самим произведение искусства – истинное. И здесь возникает вопрос: принадлежит ли оно еще искусству или выходит за его пределы? Очевидно, что в любом случае мы приходим к парадоксу. Возможно, что именно этот парадокс и остановил художника и не дал ему довести обнаружение открывшейся ему истины искусства до конца. Создается впечатление, что сам И. Чуйков полагает, что бытийственный статус искусства обнаруживается не в нем самом, а в дискурсе, предметом которого он является. То, что, однако, непреодолимо в искусстве – это не иллюзия, но созерцание. Полагать же, что созерцание есть всегда иллюзия, т. е., что истинное созерцание невозможно и всякое созерцание должно обосновываться невидимым (иначе говоря, рассуждени-

ем) и значит оставаться в рамках романтического, лишая самого себя права на истину. На деле же осознание наличного искусства, т. е. искусства как иллюзии, было всегда для художника поводом преодолеть иллюзию и выйти к самим вещам в подлинном созерцании. Истина искусства исторична и неустранима как и сама история.

Иван Чуйков и совершает выход за пределы условного, но не путем концептуализации романтического (как и показывало возникшее ранее подозрение), а путем его дальнейшей экспансии. В работах *Углы* и *Зоны* И. Чуйков окончательно выбирает прямой жест и отвергает рефлексию. Он возвращает в этих работах замкнутому помещению – комнате – его ритуальный и мистический смысл. (Вспомним: красный угол, счастливые и несчастливые стены, место для домашних богов и т. д.). *Углы* и *Зоны* так организуют пространство, что оно приобретает индивидуально-сакральный характер, теряя безличность жилплощади. В то же время возникает риск неузнаваемости и нехудожественности, что и означает полный выход за пределы рефлексии.

Комната, в отличие от ящика, взывает к защите, и этот зов вызывает непосредственную реакцию у зрителей. Подлинность возникшей заинтересованности гарантирует ту вовлеченность в происходящее, которая и превращает одну или две черты на потолке и в углах комнаты в произведение искусства. Несколько изящных и достоверных начертаний придают помещению статус неразрушимого созерцаемого, не отсылающий ни к какому стереотипу, и в этом смысле преодолевают иллюзорность, укореняя ее в подлинном переживании. Собственные свойства этих начертаний (их игра при движении зрителя и т. д.) не столь уж важны и, строго говоря, излишни. Важно то, что, отказав искусству в праве на истинное созерцание, Иван Чуйков прямо продолжил здесь ту традицию заклинающего жеста и рыцарственной защиты, которую он выделил и осознал как одну из возможностей осмысленного делания искусства в наше время – искусства, понятого как непреодолимая, но подлинно пережитая иллюзия.

3. ФРАНЦИСКО ИНФАНТЕ

С начала нашего века искусство, осознав свою автономность от «жизни», т. е. от изображения жизни, преисполнилось вместе с тем и высокомерного превосходства над ней. Ведь если у искусства свой закон, то и жизнь может быть понята как искусство, и если ее так понять, то сразу становится видно, что жизнь – это плохое искусство. Художник, знающий закон творческой свободы, имеет долг преобразовать жизнь по этому закону, т. е. сделать жизнь прекрасной. Футуризм, Баухауз – эти примеры художественного прожектерства общеизвестны. В 1950-х–1960-х годах желание подчинить жизнь искусству возродилось в хэппенинге и в утопических видениях будущего. Агрессивность искусства, однако, с самого начала встретила противодействие. И, действительно, разве может художник претендовать на внешнюю позицию по отношению к обществу, в котором он живет? Художник в своей деятельности определен границами своего видения и тем, каким образом он соотносит видимое с действительным. Но границы его видения узки вследствие конечности его существования, а познание механизма соотнесения видимого и познаваемого превращается в бесконечную авантюру. Этот механизм, в первую очередь, анонимен и историчен. Художник живет у него в плену и для его познания и выявления вынужден выйти за пределы искусства и опереться на иную, сравнительно с искусством, практику, что делает его вновь зависимым от «жизни», как она осуществляет себя здесь и сейчас. Экспансия искусства в социальное, попытка навязать обществу определенный эстетический идеал всегда диахронична, т. к. сам этот идеал не более как то же самое общество, но в его исторически определенной форме.

В наше время искусство более чем когда-либо склонно не доверять шаблонам прекрасного и обращается за помощью к сфере профанического. Поза превосходства над «серостью жизни» утрачена безвозвратно. И все же мечта и ритуал отнюдь не умерли. И доказательство тому – творчество Франциско Инфантэ. Его искусство наследует по стилю тому направлению европейского и русского авангарда, которое ставило своей целью переустройство мира. Картины Инфантэ – это проекты иной жизни в иной сфере обитания. Последнее время художник перешел к фотографиям модификаций, которые претерпевает природное окружение при внесении в него артефакта, а также к организации акций на природе, имеющих характер ритуальных действий.

Но акции, организуемые Инфантэ, следует отнести не к хэппенингам, а к перформансам. Они направлены не на непосредственное вовлечение зрителя и изменение стиля его обычного поведения, а на чистую зрелищность. Главное в нем – не сама акция, а фотографии, получаемые художником в результате ее фотографирования.

Долгое время живопись противопоставлялась фотографии. Живопись являла мир, организованный воображением художника, а фотографии представляла вещи «как они есть». Миф о беспристрастности фотографии давно разоблачен, и воображение художника не кажется таким уж своезаконным, но в фотографиях перформанса обе эти иллюзии оживают вновь. Художник формирует не «означающее», а «означаемое», т. е. не план выражения, а план содержания, и фотография является нам как достоверное свидетельство подлинности этой жизни. Уже не агрессия здесь господствует, а мечта и ностальгия.

Перформанс у Инфантэ весьма отличен от западного. Если на Западе внимание сосредоточено на индивидуальном, социальном и биологическом определениях человеческого тела, на предельных возможностях человеческого существования и т. д., то Инфантэ представляет нам мир технологической грезы, напоминающей о далеком детстве. Изящество и элегантность, ясность и остроумие отделяют его фотографии от приевшейся стилистики научно-фантастического дизайна. Мир Инфантэ – это мир доверия, в то время как подлинно технологический мир – это мир подозрений, потому что технология – это управление, а нельзя управлять, не подозревая. То, что делает реальность, стоящую за фотографиями Инфантэ, привлекательной, – это ее чистая форма, чистая представленность. Эта реальность свободна от подозрений постольку, поскольку она не требует проникновения за свою форму. И, следовательно, реальны только фотографии, а то, что сфотографировано – просто искусство и обладает реальностью ровно настолько, насколько ею вообще обладает искусство. В основе лежит обман. Но сам этот обман есть искусство. Инфантэ модифицирует понятие картины так, чтобы сохранить его. И это делает наконец приемлемым то, что еще так недавно вызывало тревогу. Обнаружив консерватизм авангарда, Инфантэ возвращает его в лоно искусства, где он, по сути дела, всегда и пребывал.

4. ГРУППА *КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ*

(Никита Алексеев, Андрей Монастырский и др.) Искусство перформанса представлено также в Москве группой *Коллективные действия*. Есть, разумеется, и другие его представители. Но названная группа менее других связана с социальностью и ориентирована на проблемы, стоящие перед искусством как таковым. Ее работы уже довольно многочисленны. Художники, входящие в эту группу, ставят себе серьезные задачи, пытаясь разложить зрительский эффект от события на его первоэлементы: пространство, время, звучание, число фигур и т. д. Особенностью всех этих работ является их зависимость от эмоциональной преднастроенности зрителя, их чистый «лиризм». Все их перформансы несколько эфемерны. Они не формируют закона, по которому их надо воспринимать и судить, и отдают себя на произвол зрительского восприятия. Встреча с ними зрителя часто намеренно случайна. Так, художники оставляют под снегом звучащий звонок, оставляют в лесу разрисованную палатку и т. д. Эффект, который производят подобного рода случайные встречи, отсылает к миру неожиданных предзнаменований и удивительных находок, в котором еще так недавно жило все человечество. Были времена, когда повсюду люди находили необъяснимые следы чьего-то присутствия, некие указания на деятельные и преднамеренные силы, выходящие за границы объяснений, предлагаемых здравым смыслом. Эти приметы присутствия магических сил можно считать фактами искусства, противостоящими фактам действительности, потому что их нельзя объяснить, а можно только истолковать. Художники из группы *Коллективные действия* стремятся подтолкнуть современного зрителя к такой как бы случайной встрече (или находке), которая вынудила бы его к истолкованию.

* * *

После предпринятого выше анализа творчества нескольких современных московских художников естественно возникает вопрос: что составляет особенность современного русского искусства? Что делает его своеобразным, если таковое своеобразие у него вообще есть? Можно ли гово-

рить о его противопоставленности искусству Запада, видя между ними очевидное сходство?

Я полагаю, что такая противопоставленность все же есть. Быть может, она не выявлена сейчас в полной мере в самих работах современных московских художников, но нет сомнения, что она присутствует в понимании этих работ и художниками, и публикой. А следовательно, и на работы ложится печать различия, к сожалению, полуосознанно, так что необходима интерпретация для того, чтобы правильно видеть.

Искусство на Западе так или иначе говорит о мире. Оно может говорить о вере, но оно говорит о том, как вера воплощается в мире. Оно может говорить и о самом себе, но оно говорит о том, как оно осуществляется в мире. Русское искусство от иконы до наших дней хочет говорить о мире ином. В России сейчас очень охотно вспоминают о том, что слово «культура» происходит от слова «культ». Культура здесь понимается как совокупность искусств. Культура выступает и как хранительница изначального откровения, и как посредница для новых откровений. Язык искусства отличается от просто языка, от языка обыденности, не тем, в первую очередь, что он говорит о мире более красиво и изящно, и не тем, что он говорит о «внутреннем мире художника» и т. д. Язык искусства отличается тем, что он говорит о мире ином, о котором может сказать только он один. Своим внутренним строем язык искусства обнаруживает строй мира иного, как строй языка обыденного обнаруживает строй мира здешнего. И каждая обнаружившаяся возможность для языка искусства сказать что-либо новое обнаруживает новое и ранее неизвестное в строении иного мира. Поэтому художника можно любить за то, что он открыл область нежеланную. Искусство в России – это магия.

Что же такое мир иной? Это и мир, который нам открывает религия. Это и мир, который нам открывается только через искусство. Это и мир, лежащий в пересечении этих двух миров. Поэтому отношения между искусством и верой в России столь напряженны. Во всяком случае, мир иной – это не прошлое и не будущее. Это, скорее, то присутствующее в настоящем, во что можно уйти без остатка. Для того, чтобы жить в церкви или в искусстве, не надо ждать и не надо хлопотать. Надо просто сделать шаг в сторону и очутиться в другом месте. Это так же просто, как умереть. И, по существу, то же самое, что умереть. Умереть для мира и воскреснуть рядом с ним. Магия существует в пространстве, а не во времени. Сам космос устроен так, что в нем есть место для разных миров.

Художники, о которых говорилось выше, нерелигиозны, но насквозь проникнуты пониманием искусства как веры. Как чистая возможность существования, как чистая представленность (откровение, несокрытость) или как знак, подаваемый свыше и требующий истолкования, – в любом случае искусство есть для них вторжение мира иного в наш мир, подлежащее осмыслению. Вторжение, которое осуществляется через них самих и за которое мы не можем не быть им благодарны. Ведь благодаря такого рода вторжениям мира иного в нашу Историю мы можем сказать о нем нечто такое, чего он не может нам сказать сам о себе. А именно, мы можем сказать, что мир иной не есть иной мир, а есть наша собственная историчность, открытая нам здесь и сейчас.

1979

Статья *Московский романтический концептуализм* была впервые опубликована в 1979 году в машинописном журнале *37* в Ленинграде и в том же году перепечатана в первом номере вышедшего в Париже журнала *А–Я* (статья открывала журнал). Борис Гройс, переехавший из Ленинграда в Москву, познакомился в этот момент с кругом московских неофициальных художников. Все они так или иначе репрезентировали концептуальную позицию.

1 Ив Клейн (1928–1962) – французский художник, осуществивший переход от послевоенной абстрактной живописи к перформансу, боди-арту (он публично писал картины при помощи обнаженных женских тел) и концептуализму (ему принадлежит проект «нулевой» выставки в пустой галерее).

2 Эдмунд Гуссерль (1859–1938) – один из крупнейших философов XX века, основатель феноменологии. Для московского концептуализма и его чисто теоретического извода, сформированного Гройсом, принципиальное значение имеет гуссерлевское понятие «эпохе», или феноменологической редукции, означающее воздержание от суждения о мире и причинности явлений и переход к позиции чистого наблюдателя, открывающей доступ к сущности. Во многом артефакты московского концептуализма «отсчитываются» теми, кто их описывает, от этой точки «эпохе», и они то оказываются противоположны Гуссерлю (как в данном случае утверждает Гройс), то совпадают с ним.

3 Рене Шар (1907–1988) – французский поэт-авангардист, начинавший в сюрреалистических кругах.

Вадим Захаров

Большой архив, Домашний архив, Бухгалтерия

Голоса из Архива

Сделаем невозможное: представим Домашний архив как узенькую тропинку в лесу, протоптанную между двух колоссальных, явно не парковых территорий – Большим архивом и Бухгалтерией. Первая, по правую руку, – территория Вселенского архива, *Вавилонской библиотеки*, Книг Бытия, девяноста пяти томов Толстого, также сюда смело можно отнести *Большую картотеку* Льва Рубинштейна и названный «большим» архив Ильи Кабакова (выставка в музее *Стеделик*, Амстердам). Вторая, по левую руку, – сакральная и псевдо-сакральная территория, где запросто можно свалить в одну кучу *Тибетскую книгу мертвых* и *Тысяча и одну ночь*, *Путешествие на Запад* и *Поездки за город* группы *Коллективные действия*, *Розу Мира* Даниила Андреева и *Мифогенную любовь каст* Ануфриева и Пепперштейна, Бухгалтерию круга *МАНИ* и Бухгалтерию дома умалишенных.

Из описанного выше пейзажа можно сделать правильный вывод: Домашний архив выполняет лишь экскурсионную роль – это тропинка с расставленными вдоль нее указателями, напоминающая ситуацию из фильма *Юрасик Парк*, где люди перемещаются лишь между огороженными территориями, за которыми творится черт знает что. Соответственно и выход за предупреждающие знаки опасен. Этот же фильм демонстрирует непредвиденное захлестывание, стирание хорошо спланированной схемы. Вспоминается и другая ситуация – рассказ Бредбери, в котором проводятся экскурсии в первобытное прошлое, где с невероятной тщательностью проложен некий маршрут, тропинка, за которую категорически запрещается выходить «туристам». Случайное соскальзывание (от страха – с ума) с тропинки влечет тяжелейшие последствия после возвращения – мир становится Другим. Виной этому – раздавленная сапогом бабочка, добавим – стертое случайно слово. Детализируя еще более и так достаточно ясную картину, можно себе вообразить несколько комичную ситуацию: стоящих нос к носу – Гоголя и Борхеса, Толстого и Кэрролла, наконец, художников Илью Кабакова и Андрея Монастырского. Интересно, что Андрей почти всегда на вечеринках предлагал померяться силой – играя в толкунчики, когда два человека, стоя друг против друга, должны толчком сбить один другого с места. Самое безопасное, нейтральное, невидимое двум противостоящим пространство находится «внизу между», т. е. имеет тропиночное положение.

В этой смешной конструкции вырисовывается и схема образования понятия «Архив» с начальной буквой – «А». Две наклонные плоскости – Память и Бесконечность, две карты – Судьба и Неизбежность, два уткнувшихся лбами гиганта – Деятельность и Созерцание, – образуют крышу Дома, где на горизонтальной плоскости, их соединяющей, хранится и одновременно собирается Архив-досье. Досье на каждого из этих явно подвыпивших начальников.

«А – это первое и изначальное», – можно прочесть в девятой *Азбуке* Пригова. «Здесь все начинается. Начало всему здесь. Однако пойдем дальше», – находим у Рубинштейна. Пойдем дальше! Но не очень далеко. К субъективным, личным переживаниям художника Захарова, для которого Домашний архив – форма защиты от амнезии и одновременно стремление к ней. Домашний архив – буфер, за которым можно всегда скрыться, извлекая, как в данном случае, цитату за цитатой. Эту бесконечность цитирования можно прервать лишь другим цитированием, превращая линейную бесконечность в точечную, Архив в «бессознательный Архив», тропинку – в центральный куст Парка. Тогда, прислушавшись, здесь можно уловить голоса:

Первый голос: «И воззвал к нему Бог из среды куста, и сказал: Моисей! Моисей! Он сказал: Вот я! И сказал Бог: Не подходи сюда; сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая[1].

Второй голос:
Пред ним живая голова.
Огромны очи сном объяты;
Храпит, качая шлем пернатый,
И перья в темной высоте,
Как тени, ходят, развеваясь.

В своей ужасной красоте
Над мрачной степью возвышаясь,
Безмолвием окружена...[2]

Третий голос: «Все попытки представить культурный архив как систему репрезентации внекультурных, профанных – природных или социальных – различий неизбежно запутываются в противоречиях»[3].

Четвертый голос: «Терновый куст мой дом родной, Братец Лис! Терновый куст – мой дом родной!»[4]

Пятый голос: «Вот я здесь, в моей привычной комнате, где, кажется мне, я жил всегда. Здесь я написал уйму рассказов – многие потом сжег, а многие, несомненно, достойны столь пламенной судьбы. Комната эта волшебная, потому что ее пространство заполняли тысячи видений и кое-какие из них теперь стали видимы миру. Временами мне казалось, будто я нахожусь в гробу, хладный, неподвижный, окоченевший; временами же мнилось, будто я счастлив... Теперь я начинаю понимать, почему я провел столько лет в этой одинокой комнате и почему не сумел разбить ее видимые решетки. Если бы мне удалось сбежать раньше, я был бы теперь суровым и черствым и сердце мое покрывала бы земная пыль... Поистине, мы всего лишь призраки...»[5]

1995

Эссе, в котором Захаров раскрывает веер ассоциаций и референций вокруг центральной в его творчестве институции и темы Архива, написано для каталога персональной выставки в Кёльнском Кунстферайне (Vadim Zakharov. Retrospektive 1978–1995. – Köln: Kölnischer Kunstverein, Pastor Zond Edition, Cantz, 1995, ss. 42–44) и печатается по этому изданию. Примечания принадлежат автору.

1 Исход, 3–4.
2 А. С. Пушкин. *Руслан и Людмила.*
3 Б. Гройс. *О новом.*
4 Дж. Харрис. *Сказки дядюшки Римуса.*
5 Натаниель Готорн. Цитата взята из эссе Х. Л. Борхеса *Натаниель Готорн.*

Илья Кабаков

Ноздрёв и Плюшкин

Ноздрёв и Плюшкин – два бессмертных героя *Мертвых душ* – до сих пор задевают нас своей способностью рассматривать себя с разных точек зрения, по самым разным сечениям, и всегда почему-то получается при этом не только любопытное, но и важное, и как было это, вероятно, до сих пор, так и в будущем с ними произойдет то же самое. Мне, по крайней мере, известно такое разглядывание их с двух сторон.

1. Ноздрёв и Плюшкин как два бессмертных характера.
2. Они же как бессмертные типы (социальные).

В первом случае Ноздрёв «олицетворяет собой бесшабашность, безудержность, бестолковость, бессмысленную энергию, в конечном счете безумие и бред. Плюшкин – скопидомство, скряжничество, бессмысленную мелочность и – в конечном счете – тот же бред и безумие».

С точки зрения социальных типов в Ноздрёве и Плюшкине «Гоголь гениально изобразил типы провинциальных помещиков со всеми пороками тогдашней России, которые...»

Попробуем посмотреть на Ноздрёва и Плюшкина еще в одном срезе, не менее произвольном, чем другие, а именно – со стороны «типа сознания».

С этой «точки зрения» Ноздрёв и Плюшкин будут связаны друг с другом как дополняющие друг друга цвета, как взаимопротивоположные стороны одного и того же «типа сознания».

Назовем их. Ноздрёв выражает собой, воплощает тип сознания «общественный».

Это такой род сознания, при котором все вещи, события, отношения между людьми, темп, тонус, короче – весь смысл жизни во всех ее точках, пронизаны общественным, публичным значением. Не характер именно его, Ноздрёва, представлен нам и действует в поэме, а человек, охваченный общественным, компанейским экстазом, состоянием по преимуществу. Уместно настоять на том, что общественное сознание

(и в поэме, и в нашей повседневной местной жизни) – не есть что-то абстрактное, умозрительное, состоящее из известных числом и способом выполнения каких-то правил поведения, отношений внутри общества, общества и человека и т. д., а представляет собой в действительности особую охваченность, в известном смысле страсть, демона, пронизывающего всего человека и просто сжигающего его всю жизнь, каждое его мгновение на «алтаре общественной жизни», «общественного служения». Каждый знает это состояние, почти безумное в своем деспотизме и несущем насилие энтузиазме, если не в себе, то в ком-нибудь, когда он охвачен общественным поручением и он временно или постоянно вершит «общественное дело». Есть люди, которые никогда и не выходят из этого состояния взвинченности, искусственно возбужденной бодрости. Со школы мы знаем и пугаемся непонятной энергии, молодцеватости пионервожатых, всевозможных запевал, распорядителей вечеров, а потом – всю остальную жизнь – «душ общества», добровольных тамад, командиров походов, привалов, дней рождений и праздников на производстве и т. д.

Если наблюдать со стороны за человеком, находящимся в этом состоянии, охваченным им, то с первого взгляда его можно оценить как глубоко пьяного, находящегося под действием какого-то наркотика. Он чувствует себя бесконечно свободным, раскованным, счастливым, возбужденным, но одновременно и несколько озабоченным, по-своему внимательным и даже, в каком-то смысле, цепко-подозрительным. Подозрительность и цепкость его направлены на следующее: все «общество» должно находиться, по мысли «общественника», в особом, близком к трансу состоянии, которое можно назвать «общественным». С этого момента люди и каждый из них, который был до попадания в эту ситуацию отдельным человеком, становится частью единого тела, которое раньше называлось общество, а теперь коллектив. С момента образования общество живет своим собственным, «общественным» состоянием, уже ничем не похожим на состояние отдельного человека. Вот именно к нему, к этому новому телу обращено внимание общественника, из него извлекается та эманация, та энергия, которая живет в сознании последнего. Он, являясь одновременно и медиумом и дирижером, чувствует это состояние, этот дух, наполняется им до краев и возвращает его, опрокидывает обратно на общество; от него, от общественника зависит возбуждать, питать, организовывать это тело, бороться с отстающими, поощрять передовых, журить нерадивых, но самое главное – держать и не выпускать их из того состояния, которое мы назвали «общественным трансом», неврозом. Вот откуда этот взвинченный энтузиазм, бесконечная бодрость и энергия и одновременно холодная подозрительность. Она обращена к тем, кто в поле «общественности» присутствует лишь формально, не желая вовлечься в это состояние. Все, что было сказано об общественном трансе, полностью относится к состоянию, в котором находится Ноздрёв. Его постоянное местопребывание в прямом и переносном смысле – на ярмарке в губернском городе. Ярмарка и есть условие возникновения этого транса полубытия, полусна, в котором возникают и живут «общества». Что делают в них, вернее, что в них делается, – известно из восторженных, полуобрывочных рассказов Ноздрёва, но ясно, что дело совсем не в этих кутежах, обменах, покупках, перемещениях, дружбах, а в том состоянии, которое полно огня, дыма, жизни, счастья, где могут возникнуть и чудо, и смерть – но все «на людях», среди людей, погруженных, пляшущих в этом мире общественного состояния, общественного транса. Ноздрёв – один из них.

Что делает Гоголь с Ноздрёвым? Он трижды поворачивает его перед нами. Первый раз мы видим его в его же рассказе на ярмарке: безумная, феерическая, почти сказочная жизнь проходит перед нами, но как бы силуэтом, за экраном. Второй раз мы видим его у себя дома, уже, так сказать, «наяву», в третий раз – на балу у губернатора.

Третье описание, «На балу», – классическое изображение самого бала как полного растворения, помрачения всех и каждого в «общественном», и выкрутасы, ползанье по полу, хватанье Ноздрёва не только в этом воздухе бала [не] неприличны и скандальны (как считается, он вел себя неправдоподобно, дворянин не мог хватать других за ноги и проч.), а как раз наоборот – [всё это] нормально, естественно, как следовало

и должно было происходить из самой ситуации. И он, Ноздрёв, как наиболее чувствительный к моменту, к ситуации человек, как «душа общества» (сейчас бы сказали – «душа коллектива») только выразил в самом полном, остром смысле то, что созревало, накопилось в этом «общественном» чаду.

Немного хочется сказать о духе «безобразия», который всегда повисает, возникает в общественном месте, всегда связан с духом и состоянием общественности, в уникальной ситуации замкнутого и обреченного на самое себя общества. Это состояние доходит до апогея в двух своих важнейших точках: в точке осознания себя обществом – неважно, дружеская пирушка ли это, сословный бал, именины на производстве или троллейбус, набитый людьми. В этом смысле распорядитель, организатор, тамада воплощает в себе эту точку, это торжество осознанности обществом себя как целое. Вторая точка возникает как воздух неестественности, искусственности, ложности, в известной степени, преступности, которую несут в себе любые сборища, сходы, любое «общество», собравшееся как бы по поводу, но в сущности, ради самого себя. Он, этот дух, появляется не сразу, но должен появиться непременно, и непременно возникнет человек, который воплотит, выразит его. Часто этот «милый безобразник» бывает заведомо приглашен в «общество», иногда он возникает неожиданно, внезапно, общество само в своей потребности назовет кого-то внутри самого себя. Важно другое – дух безобразия непременно связан, возникает внутри эволюции состояния общественного, которое перемещается от первоначального счастья к безобразию. Он действует как неизбежный двухтактный двигатель – сначала первое, потом второе.

Примеров из жизни и истории – миллионы. Страшные попойки Ивана Грозного и Петра. Сегодняшние попойки, дни рождения, новые и старые годы, свадьбы и проч. Описанные И. Буниным собачий лай и завывания Маяковского на приеме в честь открытия выставки полностью повторяют поведение на балу Ноздрёва. Маяковский, так же, как и Ноздрёв, был медиумически чувствителен к воздуху, климату большой аудитории, умел выражать ее, «брать игру на себя» и т. д. Сюда же можно отнести рассказ *Чертогон* Лескова с битьем зеркал и всего, что ни попало, купцами первой гильдии и др.

Вторая сцена, где Гоголь представляет Ноздрёва дома, недаром дана так полно, в таком огромном куске. Здесь комизм и эффект достигаются тем, что зритель видит функционирование «общественного» состояния, общественной эйфории в наименее пригодном для этого месте, не на том стадионе, где они обычно реализуются и полноценно живут, а как раз наоборот, в месте, где они совершенно неуместны, где такое состояние вообще дико и противоестественно, т. е. дома. Домашнее состояние, дом как таковой противоположны общественному, внеположны «обществу». Дом по определению невозможно ввергнуть, погрузить в общественное состояние. Но в том-то и весь эффект, производимый Гоголем, что Ноздрёв не расслабляется, не переключает сознания, верный общественному призванию в любом месте. Весь мир для него – общество, и его собственный дом – тоже. На ярмарке все крутится, меняется, перемещается – и в доме тоже. Зять Межуев – член общества, и «уехать» из него он не может, не имеет права – это преступление; «общество» и общественное сознание не понимают и не прощают (вспомним, как тяжело и «подло» уезжать со дня рождения домой – «мы тебе не нравимся» и пр.).

Но ведь Чичиков приехал к Ноздрёву «приватно», т. е. именно в дом к нему, отдельному, конкретному хозяину дома. Коллизия и безобразие, возникшие при этом, происходят не от встречи «плохого», взбалмошного, бестолкового характера «безобразника» Ноздрёва и тихого, рассудительного, «хорошего» характера Чичикова, а от встречи двух сознаний: пылающего, веселого, в известном смысле прекрасного общественного сознания, пребывающего в общественном состоянии Ноздрёва, классического общественника, заводилы, весельчака, организатора счастья, легкости – и закрытого для общества, реализующего себя только в ситуации «с глазу на глаз» Чичикова.

Ноздрёв предлагает веселую счастливую игру, где Межуев, Чичиков, Ноздрёв, все остальные – равны и братья. Чичиков не принимает этой игры, уходит от нее. По Гоголю, Чичиков пасует, так оно и должно быть. Общественное состояние вездесуще: везде, где оно есть, оно побеждает, сила и сопротивление его противни-

ков не для него, оно эту силу не замечает и пренебрегает ею. От него можно только прятаться, убегать, но не без последствий, что, вероятно, произошло и с Чичиковым. Но погибнет ли, исчезнет ли это общественное состояние? Может быть, под воздействием со стороны?

В картине Феллини *Сладкая жизнь* стриптиз одной из участниц «вечернего общества» прерывается внезапным появлением «хозяина дома», который поднимает шторы на окнах, и утренний свет прогоняет, подобно крику петуха, «дух общества».

В нашем мире, где шторы наглухо опущены и никто их не сможет поднять, конец «общественного состояния», «транса» заключен в переходе его в его «безобразие», в пыль, в бестолковщину, но потом, видимо, снова в новое «общественное состояние», потом... Но тут Гоголь в таких случаях все покрывает пеленой неизвестности, которой, как мы знаем, заканчивается и сцена Ноздрёва с Чичиковым.

Состояние «сознания» Плюшкина прямо противоположно «сознанию» Ноздрёва. Если сознание Ноздрёва целиком направлено вовне, то у Плюшкина – вовнутрь. Если Ноздрёв видит, захвачен морем вещей, событий – Плюшкин не имеет никакого контакта ни с чем вокруг, все для него неожиданно и затруднено. Если Ноздрёв постоянно на какой-то непомерной сцене – Плюшкин постоянно в углу, за кулисами; Ноздрёв – на ярком свету, Плюшкин – в тени, полумраке. Ноздрёв невозможен без людей, Плюшкин невозможен с людьми. Ноздрёв мелькает, как муха, во множестве мест одновременно, легко летит за горизонт – Плюшкин навеки неподвижен в своем затхлом, затененном углу... И так до бесконечности могут продолжаться эти сравнения.

Короче говоря, Ноздрёв – классический экстраверт, Плюшкин – классический интроверт. В Плюшкине продемонстрирован тип сознания, бесконечно погруженного в самого себя, т. е. имеющего свой центр, свое единственное средоточие внутри себя. Все окружающее связано только с этим центром. Это движение на центр, на себя, вовнутрь приводит к полной неподвижности, неизменяемости самого Плюшкина. Но это не мертвая, окостеневшая неподвижность – она полна напряженной динамики, энергии, определенного драматизма. Жизнь в этом неподвижном, сером и пыльном с виду сознании состоит в особом отношении окружающего его мира и событий к этому сознанию, к этому центру, в котором происходит один и тот же процесс. Он состоит, по нашему мнению, в особом новом восстановлении жизни за каждым предметом, в восстановлении его жизни в памяти, в удержании его в этой памяти как живой части сознания, и потому неподвижное хранение, предстояние перед лицом этой памяти сообщает вещам новую, утраченную уже ими в жизни силу. Не мертвые по виду вещи складываются, хранятся вокруг Плюшкина. Пусть мгла, пыль и забвение покрывают это скопище вещей и их хозяина. Под этим пеплом происходит, существует бесконечная связь, диалог между вещью и памятью, хранящей жизнь этой вещи, и можно говорить о постоянном токе пусть страшной, но жизни, сладкой, тонкой, в каком-то смысле одухотворенной. Вещи, мир, закрепленный в них, не мелькают, образуя пустоту в сознании, а наполняют его, дают ему пищу для размышлений, согревают его.

Каждая вещь – бумажка, перышко, гвоздик – связана в этом сознании с такими воспоминаниями и обстоятельствами, что расстаться с ними, выбросить их – значит, выбросить и погубить эту жизнь, эти обстоятельства. Но ведь это прошлая жизнь, прошлые обстоятельства. В том-то и дело, что для сознания нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. В настоящем времени присутствуют уже новые вещи, новые обстоятельства, но ведь они не лучше, не полнее тех, кого они вытеснили – они только лишь «новые»! При такой установке сознания вещи нагромождаются друг на друга, образуют своеобразный музей, своего рода библиотеку, но музей и библиотеку не мирового, общественного значения, а музей и библиотеку для одного человека, для одной памяти. Что за беда! Разве жизнь, извлекаемая в этом одном-единственном случае, беднее, слабее, чем жизнь, происходящая в общественных музеях и собраниях?

И поэтому в этом смысле совершенно неважно, что общественные музеи прекрасно подметены, освещены, что в них поставлена охрана, а предметы разложены и выставлены в порядке и снабжены этикетками. «Музей им. Плюшкина» страшен, беспорядочен, грязен и темен лишь со стороны, для случайно зашедшего Чичикова –

для его хозяина он упорядочен, организован и весь известен до мельчайших экспонатов не хуже любого Лувра.

Невольно приходит в голову сопоставление с ситуацией художников, живущих на Западе и у нас. В западном обществе, бесконечно открытом, полном возможностей, все художники, как это видится отсюда, носятся, мелькая, загораясь и потухая, наподобие Ноздрёва. Они находятся внутри общества, возбуждаясь им и сами его взвинчивая, удивляя, терроризируя хеппенингами и другими «общественными» акциями, бесконечно ища контакта искусства и жизни, смещая, отодвигая границы искусства, вторгаясь при помощи него в жизнь, становясь режиссерами и безобразниками, подобно Ноздрёву, хотя бы и на мгновение.

(Вспомним телеграмму «Ответственность за землетрясение берем на себя. Комар и Меламид»[1], или упаковку скал[2] и т. п.).

В здешней жизни, непроницаемой и душной, все художники приходят к самоизоляции, к удушающему самопогружению, к преувеличенному копанию в чепухе, к приданию мусору и пыли тех сверхсмыслов и значений, которые так присущи плюшкинскому сознанию. Нужно добавить только, что в отличие и в добавление к фантазиям Плюшкина художественное сознание эстетически оценивает и осваивает эту пыль, мусор и грязные разводы и способно бесконечно «медитировать» по поводу них.

<1981>

Эссе Кабакова *Ноздрёв и Плюшкин* (1981), одно из центральных в его литературном творчестве, представляет собой развернутый психологический портрет неофициального художника (и у́же, концептуалиста) как интровертного типа «коллекционера» (в противоположность экстраверту, описанному в характерных для Кабакова этого периода «катастрофических» тонах).

Эссе входит в число тех, которые в машинописном и сшитом в тетради виде были помещены в одну из папок *МАНИ* (*МАНИ-1*, февраль, 1981). Затем оно было опубликовано в журнале *А–Я* (№ 7, 1986, Париж), по тексту которого и сделана данная публикация.

1 Работа Комара и Меламида (1979), см. настоящее издание.

2 Широко известная работа американского концептуалиста Кристо.

Илья Кабаков

...Вся суть в перелистывании

1) Вся суть альбомов – в перелистывании.
2) Чтобы хоть что-нибудь понять.

1) Во время перелистывания что-то происходит.
2) В серых альбомах хотел описать, чтобы избавиться – оказывается, все это и было как реальность.
3) Листаем дальше.
9) Серое – это когда нет ни черного, ни белого.
10) В сером нет ни черного, ни белого.

1) Вот-вот «случится» и станет вдруг ясно. Но ясно ничего не будет.
2) Серое – это жизнь без судьбы.

1) Белое – есть описание свободы возможности выбора...
2) Но и пустота.
3) И просто ничего.
4) Возможности что-то на нем нарисовать.
5) Место исчезания того, что было нарисовано.
6) Конец всего.
7) Но и начало...
8) Место, на котором еще ничего пока нет...
9) Солнечная энергия, энергия, перешедшая в деревья, а через них в бумагу, в которой она сохранена, живет.
10) Образ смерти.
11) Оно лежит подо всем, что на нем может быть нарисовано, написано (но и черное может лежать подо всем), только серое не может ни под чем, а все помещается «в нем».
12) Белое легко, мгновенно превращается в свет. Благой свет, в котором скрыто, невидимо все благое.
13) Белое, которое содержит в себе все, всю полноту и рождает, дает ей жизнь от себя, всегда, в каждое мгновение, и сейчас.
14) Белое, которое дает всю жизнь и вот сейчас в это мгновение, когда я смотрю на него.
15) Белое, не имеющее прошлого и будущего и всегда «сейчас».
16) Готовое всегда создавать новое из чего угодно, безразлично.

1) Когда будет судьба – будет белое и черное.
2) В альбомах тянется время, просматривание его – чистое время нашей жизни.
3) Лист за другим листом переворачивается с одной и той же скоростью, как движение секундной стрелки.

1) Это время двигается среди других предметов, окружающих альбом при свете дня, которые как будто бы стоят.
2) За это время может произойти то-то, а может и нет.
3) Но все равно, не в этом дело.
4) Все возвращается к действию, которое нельзя отчислить – переворачиванию листов альбомов.
5) Вот-вот случится – и станет все ясно. Но ясно не будет.
6) Но перелистывание не настоящее (бытовое) действие – оно «художественное» действие.
7) Художественное действие (листание альбома) выше, концентрированнее, видимо, бытового.
8) Но оно и ниже состояния полной отчетливости и ясности.
9) Оно находится в промежутке между бытом, стуком часов «ничем».
10) И уяснением, обладающим смыслом...
11) Поэтому оно неизвестно что.
12) Оно могло быть как «художественное явление» выразителем художественного стиля своего времени и тогда стать чем-то...
13) Но для этого оно не должно саморазрушаться и оголять себя и превращаться в пустоту.
14) В котором остается только одно механическое действие – переворачивание листа за листом.
15) И в силу унылого повтора оно не становится ничем – даже художественным.
16) Но художественный стиль возникает не тогда, когда происходит повтор, а когда на листах возникает изображение или текст.
17) И то и другое может быть соотнесено с другими художественными явлениями того же ряда – и возникает возможность образования стиля.
18) Оно может быть соотнесено в таких случаях с другими художественными явлениями.
19) Возникает связь с прошлым и окружающим.
23)
24)
25)
26) Но начало и конец все равно один и тот же – на нуле.
27) И остается одна основа – перелистывание.
28) Надо тогда вернуться к самому перелистыванию и посмотреть, что это такое.
29) Перелистывание похоже на судьбу по своей назойливости, навязанности.
30) Мы должны ее узнать не как свободу, а как навязанность.
31) И она развернуто происходит во времени как судьба.
32) Но, может быть, это «модель» судьбы, ее образ?
33) И поэтому она понятна для каждого, для всех?
34) И оказывается тягостна, уныла и давит?
35) И без всяких глаз и без смысла?
36) .....
37) И выступает как механические удары, как тоска и скука, как только перелистывание.
38) И понимание «зачем» не наступит, оно за нашей чертой?
39) Но это, к счастью, не модель.
40) Не образ.
41) Это действительно не изображение «художественно», а сама судьба.
42) Но для одного человека только, только он ее узнает. Это перелистывание было для него одного.
43) Как и для каждого в другом, но опять только для себя.

7) Здесь изображение как образ быстро передвигается в безобразность, в бытовой поступок.
8) Но, может быть, в сакральный поступок.
9) В ритуал, но какой, чего?

1) Попробовать описать все «снаружи». Так снаружи это выглядит.
2) Всё в целом есть приход, пребывание и уход.
3) Пугает «здесь» в пребывании не реальность, а количество и неизбежность операций, которые мы должны здесь проделать.

1) Снаружи жизни нет никакой жизни, но и изнутри тоже никакой нет.
2) Чтобы возникла пустота, так много нужно перечислить и перерисовать.
3) Доведение всего попросту до «пожитков».

4) Если бы родиться в «культуре», то все процессы происходили бы внутри ее, а так получается, что был огромный кусок жизни без нее, потом внутри нее и наконец опять выйдя из нее. Но, может быть, это все одна иллюзия. Ведь все делается при свете культуры.

<1970-е>

Недатированный текст Ильи Кабакова *...Вся суть в перелистывании* был написан в 1970-е годы и имеет отношение к практике демонстрации альбомов, с которой Кабаков выступает в эти годы. Вместе с тем, по своей форме это поэтическое эссе, принадлежащее традиции фрагментированного текста (Рубинштейна и других авторов). Публикуется впервые, по машинописной копии.

Илья Кабаков

Плакат и стенд
Импровизация

...Партия сказала: будет!
Комсомол ответил: есть!
Из песни

И в том и в другом виде объектов заключено характерное – они открыты, открываются, обращены вовне. Сила их излияния, их трансляция чрезвычайно высока и намного превышает силу, необходимую для восприятия не только отдельным человеком, но даже и группой лиц, и, что особенно любопытно, насколько это представляется реально возможным, максимальным скоплением людей (на стадионе, на демонстрации, на огромной площади).

Создается впечатление, что подлинный адресат как плакатов, так и стендов в каком-то смысле трансцендентен человеческому материалу и представляет некие идейные монады, существующие автономно, самодостаточно, наподобие неких античных небожителей, отделенных от земных обитателей тонким полупрозрачным эфиром. Действительно, большое количество плакатов, лозунгов расположены на карнизах зданий высоко над землей, так сказать, не в горизонте человеческого обозрения, а стенды, в свою очередь, в коридорах, на лестничных клетках учреждений, на бульварах и т. д., т. е. в местах, по преимуществу, «проходных», где остановиться и задержать внимание почти невозможно.

В чем тут дело, как разрешается это противоречие между активной, беспрерывной, оглушающей потоком сообщений обращенностью и каким-то безразличием, безадресностью, неизбирательностью самого объекта обращения, его адресата?

Это противоречие, по нашему мнению, разрешается очень просто. По-настоящему подлинная беседа, контакт происходит не между плакатами, стендами и людьми, а как раз совершенно в другом месте – между самими плакатами и стендами.

Эти два начала и не имеют, и не имели никогда никакого отношения к двуногой единице, а относятся только одна к другой как две субстанции. У каждой из них свои эйдетические

Текст *Плакат и стенд* (1982) подписан, как обычно, «И. Кабаков»; московские концептуалисты очень долго не подписывались именем, предпочитая «советскую» традицию подписываться инициалом или даже – подчеркнуто бюрократически – обоими инициалами, как это делал Павел Пепперштейн. Текст был одной из «импровизаций», исполненных Кабаковым в «триалоге» с теоретиками Михаилом Эпштейном и Иосифом Бакштейном, когда один из авторов предлагал несколько тем, а другой их выбирал. В данном случае, как явствует из прелюдии к тексту, Кабаков предложил темы «Плакат и стенд», «На складе» и «Проект», из которых была выбрана первая. Публикуется впервые, по машинописной копии, которая была Кабаковым скреплена в виде тетради в обложке из крафтовой бумаги с рукописной подписью и датой на обложке (так он оформлял многие свои тексты). Опечатки исправлены.

проблемы, между собой решаемые на бесконечно высоком уровне, где, как сообщил поэт, «звезда с звездою говорит».

В чем же состоят эти вопросы, о чем беседа?

Плакат выражает собой некий голос, идущий сверху на землю, некий необсуждаемый приказ, распоряжение. Это текст, не имеющий, как правило, субъекта распоряжения (наподобие: «Мы, Николай Второй» и т. д.) и выступающий как чистый императив, требование, за которым следует немедленное выполнение: «Стройте...», «Выше знамя...», «Вперед, до полной...», «Поднимайте...», «Расширяйте...», «Созывайте...», «Несите...» и т. д.

Громоподобная, не знающая обсуждений, задержек, пререканий требовательность составляет основную атмосферу плаката. Спокойствие, вескость, а главное, сила, спокойствие силы – вот что исходит от каждого плаката (конечно, здесь имеется в виду плакат политический, а не торговая реклама и т. п.). Повторяю, каждый из плакатов похож по внутренней ориентации на прямой и режущий удар молнии в раскатах грома или на приговор, который «окончательный и обжалованию не подлежит».

Что же тогда стенд? Стенд – это ответ «земного» на «небесное», ответ долины на голос гор, ответ робкий, услужливый, поспешный всего, что кишит, ползает, живет на поверхности земли, всех этих полей, лесов, городов и самих ее обладателей на приказ «свыше», выражение окончательного, немедленного и полного послушания. Именно «немедленность», «мгновенность» исполнения высокого приказа как раз и поражает в этой паре «вышестоящего» и «нижестоящего», начальника и подчиненного. По логике реально живущего, после данного приказа должно пройти какое-то время на его исполнение, хотя бы и небольшое. Но в отношениях «плакат – стенд» этого не происходит. На появившийся утром плакат: «Поднимем удой молока...» и т. д., уже к вечеру появляется стенд «Там-то и там-то поднят удой на ...»

Эта особая встреча времен, будущего и настоящего, факт, которому еще предстоит совершиться, и уже мгновенно в ту же секунду уже совершенного, законченного, придает, повторяю, особый смысл этому отношению высших сил и сил низших и земных, удел которых – выполнять распоряжения и отчитываться перед горними силами в немедленно выполненном. Этот отчет перед горним заимодавцем поражает своим разнообразием видов, своим обилием. Здесь и общегородские стенды-отчеты о выполненном всем городом как единым целым. Здесь и стенды в отдельных учреждениях в виде больших стенгазет и маленьких стендиков о веселой поездке за город и о коллективном походе в театр или на овощную базу. В исторических, краеведческих музеях – стенды с оружием, новым и старым, стенды с чучелами птиц и богатствами местной природы. В парках – стенды «Не проходите мимо» и «Вилы в бок», бичующие «явные...», и т. д. Но на каком бы материале, самом разнообразном и включающем всю шкалу нашей общественной, частной и даже интимной жизни они не составлялись, на всех них лежит один главный отпечаток: это всегда отчет перед неизвестным, но всевидящим, к которому все это, вся человеческая жизнь без остатка обращена. Это-то и поражает в стендах – необыкновенная, подробнейшая открытость, детская, подчеркнутая искренность, какая-то особая приподнятость в самопоказывании тому, кого никто никогда не видел; повсеместный эксгибиционизм в сторону того, кто даже ни разу не сказал, нравится ли ему это, нужна ли ему эта демонстрация, эта самоанкета. Но сказать, что эта выставка безоглядна, что искренна, близка к исповеди, было бы неправильно.

Намерение полного, безоглядного отчета перекрывается совсем иным, придающим совсем другой смысл самому этому отчету.

Ситуация со стендом, скорее, напоминает ситуацию отчета управляющего имением барину, ненадолго и внезапно заехавшему в свое имение, и о котором известно, что он вскоре его надолго покинет и вдаваться в суть дела не станет.

Отчет состоит из безбожного вранья, и в изложении доминируют два основных художественных приема – просветленная радость от сознания полного благополучия всех дел и подробнейшего, а главное – долгого перечисления фактов и приемов этого благополучия.

Этими двумя свойствами и обладают все наши стенды, включая и стенды типа: «Не проходите мимо...». Это радостный, открытый, распахнутый показ перед таинственным «никто»

о прекрасном положении дел в самых различных сферах, в большом и в малом, в целом и в подробностях, о постоянной удаче, победах, вообще о полном победившем счастье и успехе, стоящем за каждым событием, где бы оно ни происходило. Фотографии мест, цифры, графики, портреты людей, вообще документация призваны подтвердить, что радость эта не бесконечна (так и видишь палец управляющего, показывающего барину цифру под последней чертой).

Вообще реализм документации стенда по контрасту с мифической образностью плаката призван подкрепить под строгим глазом истца реальность «совершенного» и «исполненного».

Итак:

Голос плаката – это голос хозяина всех и вся, призывающего сделать что-либо в ближайшем будущем.

Голос стенда – это голос народа, отвечающий на этот приказ не только немедленной и радостной готовностью к исполнению, но – парадоксально – докладывающий о мгновенной выполненности его.

Ужасен жуткий иррационализм приказа – но не менее кошмарен в своей шизофренической радости ответ на него.

Поразителен и грозен звук, исходящий от плакатов. То весел, то торжественен, то лиричен почти человеческий голос, идущий от стендов.

Вот давно уже сгармонизированный дуэт мужского и женского голоса, звучащий у нас повсюду.

Вот дуэт, не знающий ни соперников себе, ни другой программы – за их отсутствием.

...Музыка, звучащая только в нашем концертном зале, зале на 260 миллионов мест.

1982

Юрий Лейдерман

Николай Фёдоров и Венера Стокман

Экспозиционные пространства, с которыми приходится иметь сейчас дело, по существу представляют собой лишь некий предзаданный текст. Этот текст организуют сопутствующие выставке обстоятельства – архитектура и история помещения, ситуация в мире «на данный момент», список художников, политика и погода. Все, что должно быть осуществлено, оказывается осуществленным еще заранее, до прибытия участников, и сбрасывается им откуда-то сверху как директивная версия, которую остается только сервильно обслуживать. Наборы обстоятельств времени и места, пересекаясь между собой, сами проецируют то, что должно быть выставлено здесь или там, поставляют список возможных решений и версий. Поэтому автономия экспонирования упирается в необходимость найти некий скользящий путь между осуществляемостью и бездействием и таким образом элиминировать навязываемую заранее затекстованность.

Мы можем представить себе работы, которые по-прежнему оставались бы внутри выставочного зала, но, по сути своей, являлись бы только метками-указателями, отсылающими зрителя к каким-то иным пространствам, все равно неразличимым с того места, где он находится. Глядя на эти работы, зритель понимает, что он смотрит «не туда», что событие (или бездействие) разворачивается где-то в стороне. Зритель знает, что он смотрит неправильно, но не может повернуть головы, не может различить правильную версию. Правильных версий вообще нет, за исключением самого зазора между присутствием зрителя «здесь» и присутствием автора или события в неразличимом «где-то там». Тем самым весь сообщаемый нам заранее литературный каркас обстоятельств, концепций, вожделенных аутентичностей и т. п. оказывается бесполезным, а выставочное пространство возвращается к самому себе как к пустому интервалу, в котором сначала «ничего не происходит», а потом «происходит все то же». И ценность этого пустого интервала отменяет директивность сбрасываемых нам сверху обстоятельств.

Простейшей моделью подобных работ можно считать мемориальные таблички колумбария, закрывающие ячейки, в которых хранятся урны с пеплом. На каждой табличке обозначено имя покойного, годы жизни, иногда краткая эпитафия. Однако пластическое решение этих табличек – вид мрамора, выбор шрифта, текст эпитафии – не имеет никакого значения. Таблички являются лишь указателями отсутствия умершего «здесь» и нашего до поры отсутствия «там». Объем праха, хранящегося в колумбарных нишах, ничтожен. По существу, мемориальная табличка прикрывает пустоту (которая одновременно является и абсолютной полнотой трансцендентности). Глядя на эту табличку, мы знаем, что «смотрим неправильно», что она является только поименованным указанием на неразличимость недоступных для нас пространств.

Прогуливающийся по кладбищу человек оказывается подсознательно погружен в стихию вычитания. Поглядывая на даты, он все время вычитает из года смерти год рождения, высчитывая, кто сколько прожил. Если результат оказывается небольшим, такое вычисление сопровождает вздох сожаления, если изрядным – то, скорее, вздох облегчения, дескать, ничего, пожил имярек все-таки на свете. Таким образом к каждому имени оказывается прикреплена какая-то полускрытая, мерцающая история. Например, в Донском колумбарии есть мемориальная табличка некой Венеры Стокман, родившейся в 1904 году в Денвере, США и умершей в 1936 году в Москве. Эта табличка кроме двуязычного написания имени ничем не отличается от тысяч других, но бросив на нее взгляд, привлеченный латинским шрифтом, мы механически высчитываем, что Венера Стокман прожила 32 года и начинаем додумывать, что занесло ее в Москву и что послужило причиной смерти. Жалкая наррация, сопровождающая эти размышления, все ширится – и мы можем вспомнить о III Интернационале, о Сакко и Ванцетти, о жертвах сталинских репрессий и неизвестно о чем еще. Так коммуникации вычитания пронизывают колумбарий, создавая цепи неумелой, полубессмысленной наррации. И поскольку объем праха, хранящийся в колумбарных ячейках, ничтожен даже по сравнению с незначительными размерами самих ячеек, все эти версии вращаются вокруг пустоты (именно в колумбарии, в отличие от кладбища). Тем более, все хорошо знают: нет никаких гарантий относительно того, что в выдаваемой родственникам урне находится пепел именно их близкого. (В этом смысле администрация крематория ведет себя прямо противоположно администрациям художественных выставок – она последовательно элиминирует все обстоятельства, все версии и не дает никаких гарантий.) Таблички колумбария указывают на пространство за собой как на пространство отсутствия, но в то же время – и как на пространство застрявших между пустотой и воплощением повествований. Колумбарные истории, пожалуй, единственные, связанные именно с вычитанием, в то время как классическая европейская наррация движется сложением и умножением сущностей, а современная философия настаивает на делении в поисках сингулярностей. (Недаром слово «деление» слышится в фамилии Делез.) Находясь же в колумбарии, мы вычитаем: одно число – из другого, чье-то имя – из таблички, на которой оно выбито, пепел – из урны, в которой он хранится. И все это для того, чтобы дать жалкую историю поименованной пустоте, хранящейся за интервалами этих реди-мейдов.

Говоря о колумбарии как гиперметафоре музейных пространств, невозможно не сослаться на Фёдорова[1], у которого в основе проекта воскрешения лежал всемирный Музей праха. Фёдоров относился к умершим как к неким еще не ставшим, не реализованным версиям, которые только должны обрести правильное бытие после всеобщего воскрешения. В одном из текстов Фёдоров упоминает «душечки» – так назывались в народе церковные поминальные книжки, куда вписывались имена умерших. Это слово, кажется Фёдорову, замечательно выражает суть его Проекта – умершие действительно являются еще не «душами», а лишь зачаточными, не ставшими «душечками». В настоящие «души» они обратятся только по исполнении воскрешающего музейного проекта, в котором будут учтены все сопутствующие их жизни обстоятельства, версии, аксессуары. Замечательно, что как раз рядом с нишей Венеры Стокман в Донском колумбарии находится целая стела семьи Душечкиных. Тут кстати вспоминается и рассказ Чехова *Душечка*. Его героиня, прозванная Душечкой, чьи мужья почему-то уми-

рали один за другим, могла жить, как известно, только постоянными самозабвенными отождествлениями с очередным близким человеком, возле которого она тут же забывала предыдущего умершего. Таким образом она как бы постоянно вычитала умерших из живых или, точнее, поскольку живые в свою очередь так быстро умирали, вычитала умерших из умерших для производства все новых и новых отождествлений.

История Душечки направляет нас к еще одному аспекту колумбарных нарраций. Кроме эпитетов «жалкие», «неумелые», «полубессмысленные», здесь невозможно избавиться и от эпитета «анекдотичные». Колумбарий обладает неустранимым анекдотизмом, и все имена в нем кажутся «смешными». Взгляд постоянно натыкается на мемориальные таблички с фамилиями типа Жив, Капуста, Гробокопатель, Поцелуева и т. д. И дело здесь, конечно, не в «простых совпадениях». Просто самый высокий уровень анекдота – это разрыв между присутствием и отсутствием, и в конечном счете вряд ли что-либо может быть смешнее поименованной пустоты, «голого короля», скрывающегося в колумбарных нишах. Разве что фигура «простого зрителя», посещающего колумбарий или выставку современного искусства и послушно подбирающего сбрасываемые ему сверху версии.

Нам хотелось бы разграничить два типа проектов. Один из них – «проект Фёдорова», в рамках которого движется современная экспозиционная практика. Он связан с послушным хранением, складированием, умножением всех сбрасываемых нам обстоятельств и версий, со все новыми и новыми попытками подтянуть жалкие, немые «душечки» и «реди-мейды» к сияющим, полновесным, истинным «душам». Другой проект, который мы могли бы условно назвать «проектом Венеры Стокман», связан, напротив, с вычитанием, главная цель которого – сохранить автономию пустого интервала, – скажем, интервала между двумя числами, двумя датами или интервала между экспозиционными стенами. В этих интервалах ничего не происходит, там нет никаких привилегированных версий, и «душечки» всегда пребывают там в своих зыбких, жалких, анекдотических возможностях без всякой надежды стать большими действительными «душами». Это всего лишь интервалы, но в них «вечный восторг».

Важно, что по профессии Фёдоров был библиотекарем, то есть постоянно имел дело с архивом, с выдвижными ящиками и каталожными карточками. Он явно не был энциклопедистом, каковым считали его современники, – знал не содержание книг, а только их названия, из которых строил свои теории. В этом смысле его отношение к книге было действительно профессионально подобно отношению к могиле: в обоих случаях присутствует лишь некий переплет с заглавием и выходными данными, а все, что покоится под ним, воспринимается как еще не ставший, не настоящий прах, которому можно приписать любые версии. «Выше музея – только могила» и «Всякий человек носит в себе музей как свой собственный труп». По идее Фёдорова, хранение праха должно неминуемо сочетаться с его интерпретационной переработкой. Таким образом, музейное хранение скатывается к известному романтическому «взбесившемуся каталогу». Сначала идет перекладывание обложек, затем интервалы между обложками теряются и взбесившиеся библиотекари взламывают витрины, разбрасывают карточки, устраивают драки каталожными ящиками и взвевают прах в онейроидные облака воскрешения. Так должны возникнуть поколения библиотекарей, как вкладывающиеся друг в друга «скорлупки Разума», обращенные вспять, в запредельность, последовательно воскрешающие друг друга в череде все более правильных, все более близких к «раскрытию» детективных серий. Кем надо быть, чтобы не оказаться вовлеченным в эти воскрешающие драки? Трудно сказать – очевидно, не читателем, не библиотекарем, ломающим ящики, но и не столяром-краснодеревщиком, который их изготовляет и чинит. Возможно, всего лишь плохим посетителем, отвернувшимся от сияющих фантазмов клубящегося праха и просто глядящим в окно, где ровным счетом ничего не происходит. Ну, может быть, дети играют в футбол. Или, еще лучше, взрослые играют в большой, серьезный футбол. Сборная Дании обыгрывает сборную Германии, выскальзывая из заведомости обстоятельств и демонстрируя пустой, гулкий интервал между возможностью и действительностью.

Очевидно, что колумбарий представляет собой идеальный музей в смысле возможностей каталогизации, хранения, унификации витрин

и бирок. Но одновременно же он является и антимузеем, поскольку в нем предварительно уничтожается, кремируется все то, что должно было бы правильно храниться в идеально организованных ячейках. Таким образом, в колумбарии в музейных условиях хранится пустота – не кости и аксессуары покойных, а только их имена, скрывающие пустоты за собой. Примерно такое же торжество номинаций можно наблюдать в музеях современного искусства, где посетители даже ходят так же благоговейно склонив головы, чтобы прежде всего прочесть имена и названия на прикрывающих неразличимость бирках под работами. Именно поэтому Фёдоров ненавидел идею кремации, равно как и идею вневременного музея (в противоположность своему проекту музея, «западный» музей с его неподвижными разграниченными интервалами хранения он называл «выставкой»). Всякие аксессуары – кости, гробы, погребальные одежды – только мешают правильному хранению. Но их уничтожение виделось Фёдорову торжеством индивидуального эгоизма западной культуры, не заботящейся об уже прошедших, отработанных обстоятельствах (поколениях). Ему, конечно, хотелось затянуть с собой в высокий модернизм, в эстетику *Баухауза* еще и романтически шелестящие кости. Но тогда это было никак невозможно.

Можно предположить, что эта утопия была частично удовлетворена как раз в искусстве последних десятилетий, когда произошло объединение пустой вариативности с неустранимой исторической мощью и роскошью аксессуаров – церковного бархата, цветочных гирлянд, сверкающих аквариумов. Пространство в колумбарных ячейках утратило запредельность чистого отсутствия и заполнилось сияющими галлюцинаторными объектами. Более того, в мемориальных табличках пробиты глазки и мы можем заглянуть внутрь – как это впервые продемонстрировали Дюшан и Руссель. Вместо созерцания пустого интервала дат мы вынуждены вновь и вновь смотреть на запредельность, которая преподносится нам уже как присутствие сменяющих друг друга, манящих детективных сюжетов. Странным образом рядом с благообразной фигурой старца Фёдорова возникают какие-то молодые люди в американских кроссовках. Среди них и «коллекционировавший все» Уорхол, и Хэринг, чье искусство «казалось бывшим всегда», и банализирующий все альтернативы Кунс. Недаром последний грезит о будущем полного присутствия всех мыслимых обстоятельств и его «обитателях с голубой кровью», чья индивидуальность угасает в плюрализме абсолютно декорированных пространств. Подобным образом и Фёдоров пишет о превращении прошедшего через прах и воскрешение человечества в соединенные «скорлупки Разума» – сияющие и полновесные. Речь идет об объединении всех версий, в котором не будет правых и виноватых в декорированных обстоятельствами пространствах. «Музей бессилен для наказания». Пройдя через экспонируемую смерть, индивиды застывают в стиль, в завитки абсолютной заведомости.

Фёдоров считал «фундаментальную бедность» человечества знаком, побуждающим его к творческой активности в объединяющем все альтернативы собирательстве. Но можно представить себе, что «бедность» и мизерность открывают другую парадигму. «Сила слабых» оказывается не в объединении, а в разрыве между присутствием и отсутствием – разрыве, отменяющем и диалектические синтезы умножения версий, и сингулярность деления. Речь идет о промежуточности, невыраженности (радикально противостоящей «невыразимости»), о попытках избежать необходимости смотреть как на сияющие галлюцинаторные фантазмы за колумбарными табличками, так и на скудный объем реального пепла.

Таким образом, нам хотелось бы сохранить надежду на такое декорирование, в котором «проход через смерть» не рождает никаких становлений в духе «сияющих существ» – будь то по Джеффу Кунсу или по Кастанеде. Наоборот, он выводит только к отсутствию, исчезновению всех декораций. Какое-то время они еще остаются, но как маленькие, жалкие, смешные и неотчетливые. Блеск нержавеющей стали переходит в бутафорию, в нелепую символику перевернутых настольных ламп, а потом и исчезает вовсе. Остается только незаполненный интервал – скажем, интервал Венеры Стокман «1904–1936» или интервал прохода по выставке, когда мы просто идем от входа до выхода, поглядывая на пустоту, опредмеченную именами участников.

1993

Эссе Ю. Лейдермана *Николай Фёдоров и Венера Стокман* (1993) касается центральной в его творчестве 1990-х годов темы кладбищ и колумбариев как символических номиналистских архивов. Несмотря на элегический тон, эссе носит полемический характер по отношению к художественным практикам конца 1980-х – начала 1990-х годов. Противопоставление двух проектов – фёдоровского проекта Музея всего живого, в котором конечная редукция к пустоте табуирована, и чистого проекта музеефикации небытия в его пустоте (проекта «Венеры Стокман») – имеет множество аналогий в дискурсивной практике московского концептуализма (ср. противопоставление русского «мокрого, гниющего мусора» и западного «сухого мусора» у Кабакова – *О мусоре*), но Лейдерман, в отличие от большинства своих товарищей, всегда твердо стоял на позициях второго проекта. Если Кабаков противопоставляет экстраверта Ноздрёва и интраверта-коллекционера Плюшкина, с явной симпатией к последнему (см. его эссе в настоящем издании), то Лейдерман с интересом относится и к «фёдоровцу» Плюшкину, и к «пустотному» Ноздрёву – о чем свидетельствует и переход Лейдермана в начале XXI века к практике перформанса. В более раннем тексте Лейдермана *Бутафория и графомания* (1991) также описываются эти же два проекта, «захоронения как коллекционирования вещей» и «кремации как выстраивания умозрительного отношения», «нагромождения предметов» и «продуцирования однородного фона связностей» (см. с. 55).

Эссе *Николай Фёдоров и Венера Стокман* опубликовано в книге Ю. Лейдермана *Имена электронов* (Спб.: *Новая луна*, 1997) и печатается по этому изданию.

1 Фёдоров Николай Фёдорович (1828–1903) – русский религиозный философ-утопист, автор проекта преодоления смерти и воскрешения всех живших на Земле (*Философия общего дела*).

Инспекция Медицинская герменевтика

Юрий Лейдерман, Сергей Ануфриев, Павел Пепперштейн[1]

Беседа № 6
Диалог о братстве

Юрий Лейдерман: Для затравки скажу следующее: темы нашей триады – свобода, равенство, братство – можно было бы расположить в следующем порядке: за нулевой уровень возьмем коллективное сознание (уровень моря) – здесь и располагается понятие «свобода». Понятие «равенство» находится выше этого уровня – это небесное понятие, чистая категория, не связанная с коллективными фантомами. А понятие «братство», очевидно, лежит ниже уровня моря, обремененное культурностью, оно ложится на дно океана социального бытия.

Сергей Ануфриев: Братство присутствует в КБ (коллективное бессознательное), лежащем под КС[2]. В искусстве можно проследить братство работ, созданных одним течением. У работ есть предки, дети, есть и братья. К примеру, предок Джадда[3] – Малевич, дети – нео-гео[4], а братьями ему являются минималисты. Но до модернизма было иначе. Работы ориентировались на объективные критерии, когда же все критерии объявлены субъективными, а нормы – разрушены, тогда и возникло братство, сначала разбойничье, затем – мафиозное. Мне кажется, что это понятие со временем должно исчезнуть.

Павел Пепперштейн: Корень слова «брат» – «рат», являющийся корнем и для слов «рать», «ратное дело», то есть братство можно воспринимать как «братство по оружию» или «по труду» и т. п. В искусстве «братство по оружию» культивировалось авангардом, мыслящим себя как отряд на периферии культуры. В постмодернизме на первый план выступили круглые модели – амфитеатр, рынок (от слова «ринг» – круг), поляна, пруд и т. п. На смену «братьям» приходят персонажи, конкуренты, соседи и партнеры.

Лейдерман: Если предположить, что братство лежит ниже социального уровня, то на этом уровне оно репрезентируется только в наиболее энергетически заряженных проявлениях. Прež-

де всего, это война. Получая сигнал сверху, сгустки «братства» подымаются на поверхность социума. Так же и в искусстве. Пока авангард был таковым, «братство» было очень важным понятием. Ситуация изменилась, и мы забыли о братстве. Но осмелюсь предложить и другую модель. «Братство» не обязательно должно пузырями выходить на поверхность. Быть может, какие-то части поверхности опускаются вниз, создавая наглядность архаических типов поведения и коммуникации. К примеру, в постмодернизме существует понятие «братство», но уже не «по оружию», а «по жизни», что подразумевает одинаковые жизненные условия и установки, то есть «богемное братство». Личные отношения выступают на первый план и заслоняют художественные, поэтому сейчас могут дружить люди совершенно разных культурных традиций. И «братство» уже может восприниматься не в метафорическом смысле, а в более прямом.

Ануфриев: Вот в Москве есть два художественных объединения, построенных по принципу родственности и братства – *Эрмитаж*[5], клановая организация, где в члены подбирались друзья-приятели, родственники и т. д., и *КЛАВА*[6], построенная на братстве по авангарду. На мой взгляд, оба принципа не представляются сейчас перспективными и интересными. Меня в последнее время привлекает образ беглого каторжника, называвшего себя «не помнящим родства». Человек давал себе внутреннее право на свободное путешествие, отрекаясь от родовых связей, а это было тяжелее для человека, да и сейчас тяжелее, чем совершить социальное преступление. Это очень интересное состояние. В искусстве подобных людей очень мало, их могут называть автодидактами, информальными[7], андерграундом, но редкость настоящих «не помнящих родства» художников от этого не увеличивается[8]. Такими людьми занимался Жан Дюбуффе[9]. У нас я знаю только одного такого художника – это человек по имени «Царь СССР»[10]. Сейчас возможна ситуация выхода таких элементов на поверхность культуры. Это может осуществиться либо как результат полной индивидуации, либо как результат подчинения творческих людей какому-то стоящему выше них и выше всего принципу, но оба варианта исключают «братство» как способ взаимобытия. Известно, что когда люди сообща занимаются чем-то им неинтересным и ненужным, то никакого братства быть не может, поскольку людей не подчиняет интерес. Каждому «до себя», поскольку все ра́вно удалены от цели и незаинтересованы.

Пепперштейн: Мне кажется, что «не помнящие родства» вряд ли могут встроиться в культуру, поскольку сама культура – это система родственных связей и отношений. Дюбуффе мог использовать опыт таких людей, и через него он мог проявляться в культуре, но сам он прекрасно знал свои родственные связи и своих братьев. Так же будет и сейчас. Внимание членов семьи может быть приковано к «не помнящим родства», блуждающим людям; их опыт может быть использован, но в любом случае этот опыт может усваиваться только после родственной мясорубки, иначе культура не видит даже в упор. Поэтому уйти от культурных систем не удастся, можно по-разному моделировать, ставить разные акценты на типах родственных отношений. Мне наиболее приятным представляется тип «личных отношений», нормальный тип. Очень хорошо сказал Пригов: «Меня не интересует искусство, которое делают незнакомые мне люди». Но это, как видим, уже есть. Чего еще нет? Можно создавать отношения типа «учреждение», «институция», наиболее удаленные от родственности по имени, но пропитанные ею на деле. Может быть «монашеское братство» или просто нормальное бытующее семейство с общей жизнью.

Лейдерман: Маргинальность «богемного братства», к примеру, не окультурена, а завернута сама на себе. Это братство по несчастью. Нормальные взаимоотношения художника и культуры предполагают два типа – «братство» и «радение». С одной стороны – братство как задействованностъ в системе взаимосвязанных отношений, очень напряженной и обязательно чему-то противостоящей системе, т. е. братство по оружию, с другой стороны – радение как участие в некой общности людей, связанных какими-то интересами, занимающихся общим делом. В нормальной ситуации присутствуют оба типа, совмещенные в сознании художника. В периоды декаданса радение вытесняет братство.

Ануфриев: Дело в том, что в периоды разрушения семейных связей в жизни происходит разви-

тие их в культуре. К примеру, секс-революция обострила этику авангарда. Сейчас происходит обратный процесс: развитие традиционных семейных отношений обостряет плюрализм в культуре. Поэтому эти вещи нельзя смешивать. Пригов в приведенном выше высказывании сильно смешал искусство и жизнь: на мой взгляд, знание личности человека мешает восприятию его работ, хотя я понимаю, что эта позиция – соломинка для авангардиста, утопающего в плюрализме. Однако вскоре, видимо, все это исчезнет, культура превратится в пустыню, где кочуют одинокие бушмены. В жизни можно как угодно опутывать себя родственными и дружескими отношениями. Но нельзя переносить это на культуру, поскольку в ней налицо обратный процесс, и остановить его нельзя. Нельзя противостоять индивидуализации в культуре в эпоху стойких семейных отношений.

Лейдерман: Ты, в основном, говоришь здесь о взаимоотношении отдельного человека и культуры, конкретизируешь понятия. Я же говорю о существовании двух систем – системы искусства и системы художников – и о взаимоотношениях между двумя этими группировками связи. К примеру, почему искусство делается в основном в столицах, а не в провинциях? Число одаренных людей в городе N ничуть не меньше, чем в Москве или в Нью-Йорке, но гениальные люди в провинции находятся вне системы связей, вне художественной среды и тем самым вне плоскости культуры.

Пепперштейн: Тут мы сталкиваемся с актуальным вопросом информации. По мнению компетентных специалистов, информация попадает в большой комок, клубок энергетического свойства, составленный художниками и их искусством, и, втягиваясь в этот комок, генерирует новые актуальные формы и мышления, и артикуляции, и поведения. В то время как аутсайдер, как бы он ни был информирован, все же удален от энергетического источника и одновременно от культурного социума. Чаще всего именно поэтому он питается крохами информации и сам выделяет такие же крохи. Он не заряжается энергией, с которой всегда связана информация, и поэтому аутсайдерские артикуляции слабо резонируют в культуре.

Ануфриев: Все это так. Для меня – к сожалению. Мне не нравится состояние сопричастности, одинаково мыслящие люди, произведения, похожие как братья. Но мне не нравится также иерархия работ, в этом я поддерживаю работу Кабакова *Передача энергии*[11]. Мне нравятся системы, построенные на тождестве работ, работ безличных и слитых в поток, и системы, построенные на тайне делания. Вообще интересно, когда художники займутся делом и перестанут производить монстров. Сильное, неожиданное, потрясающее должно уступить место эффективному процессу, где братство работ, равно как и «индивидуация» их, будут недопустимы. В данном случае речь идет об искусстве, а не о художниках. Художники могут существовать по-прежнему, поскольку они живые и имеют дело с реальностью, а искусство как бы отделено от них.

Пепперштейн: Но тем не менее работы, создающиеся рядом, художниками, живущими вместе, в клубке, невольно приобретают общие черты. И тут мы приходим к вопросу о чистом действии, как мне кажется. Действительно, сейчас представляется необходимым ускорение, заземление, заглубление культурной поверхности во многих точках, чтобы тело культуры перестало напоминать «перекати-поле», как бы ни было приятно и хорошо носиться туда-сюда. Лучше бы оно уподобилось чему-то вроде здания, где возможны всяческие украшения, выцветшие флажки[12], которые развевает ветер, но в основе чего лежали бы фундаментальные структуры.

Сейчас беспокойство, в том числе и в интонациях нашей беседы, связано с отсутствием фундаментальности из-за постоянного размывания фундамента, с боязнью опасно болтающихся понятий и явлений. В этом случае «семейственность» надо подталкивать к «конституции», к «учреждению». Это может быть чем-то средним между НИИ и министерством, например. Такое явление четко формулировало бы общие цели, контролировало бы культурную ситуацию, а индивидуальные цели отдельного художника располагало бы в надлежащем месте этой большой системы механизма искусства. Кошки продаются на рынке, где все о них известно и выработана замечательная культура проставления цветочков на спинках у кошек, прорезания щелочки на голове для монет, но информация в этой культуре доступна лишь при соотнесенности значения кошек с проблематикой учреждения, институции.

Лейдерман: Несомненно, при всё усиливающейся разболтанности крепнет здание иерархии связанных понятий. Человеку с улицы непонятно то, что делается в нашем кругу, он вообще не способен вступать в контакт с этой системой. Чтобы воспринимать отдельные проявления в виде работ, человек должен погрузиться в систему и начать постепенно определять понятия и их связи, в его мозгу проступает сложная решетка. Всему этому невозможно научить, объяснить все это, все это постигается изнутри сообщества, и человек параллельно с этим, в зависимости от собственных реакций, входит в некую иерархию. Это может быть и псевдосоциальная, и ценностная иерархия. В этом смысле «братство» необходимо, и без него ситуация «художник – работа», равно как и ситуация «зритель – работа», просто невозможна. Но сейчас эта ситуация сильно размыта. Братство заменяется групповыми «радениями», не связанными ни с какой структурой, системой понятий, это просто вздыбливания океана КБ, бестолковые, бесцельные, не направленные на вычленение каких-то интересных сгустков, коллективных проблем, на дистанцирование по отношению к ним и т. д. Это бултыхание коллективного кефира, посуду с которым уносят все дальше от культуры.

Ануфриев: Мне хотелось бы внести жесткую коррективу, которую мы не учли с самого начала, мне просто не пришло в голову это сделать сразу. Наше недоумение и вялость беседы связаны с тем, что мы не вышли из той ментальности, где искусство связано с духовностью, с вдохновением, творчеством, порывом и пр., а это приводит к понятию «братство». Если мы обратим свои взоры к миру науки, то увидим совсем иную картину. В науке все очень четко разделено. У ученых достаточно прохладные отношения в отличие от художников, людей пристрастных. А главное, ученые занимаются делом, к которому отношения их личные пристрастия не имеют. В этом смысле ученые смиренны. Их дело для них главное, хотя оно не связано с реальностью (я не имею в виду результаты деятельности), и не может быть «братства» научных работ, это просто смешно. И ученые объединены только по функции, по тематике. Их объединяет то, что в науке один человек не справляется с кругом задач и целей, этим занимаются как раз НИИ, лаборатории, экспедиции и пр. И результаты их деятельности не связаны с отношениями ученых между собой. Отношения в науке не психологизируются. Искусство должно быть дисциплинированно и поднято до науки, а «братство» – пережиток старины. Мы можем быть объединены только на почве исследования, решения проблем искусства, и наши человеческие отношения не могут иметь к этому касаний.

Лейдерман: Мне кажется, что твои сравнения не совсем правомерны. Речь идет не о научной или художественной деятельности как таковой, а о том, каким образом репрезентируется та или иная деятельность. Ты говоришь о научном мире. Работы, делающиеся на кафедре, связаны не только общностью тематики, но и выстроены в соответствии с жесткой научной иерархией. Работу кандидата подписывает профессор, например. И как раз научная работа дает представление о двух типах взаимоотношений – функционально-деловом и иерархическом.

Пепперштейн: Мне тоже метафора «научности» кажется не совсем удачной. Сталкиваясь с научными кругами, я видел, что они насыщены страстями, и в основном негативными, за внешне бесстрастными рефератами стоит страшная борьба за приоритет и прочие знаки самоутверждения. Если, к примеру, читать Фрейда, то там видно, как в отстраненном тексте исчезает объективность, когда он говорит о своих оппонентах, как оплевывается Юнг, как вздуваются пузыри их страсти (негативной) в пространстве спокойного научного текста. И так происходит в науке всегда. Я предложил бы избегать в качестве ориентира научную лабораторию, НИИ и проч., где «братство» выступает в наиболее неприглядном виде.

Мне больше нравится «делопроизводство», где некуда стремиться и не стоит проблема приоритета, пространство «чистого делания». Я не сталкивался, например, с бригадой маляров и не знаю, какие у них «производственные отношения», но мне кажется, достаточно спокойные. Вот они красят фасад, а вот у них перерыв, и не возникает вопроса, кто больше закрасил, кто первый намешал нужный колер, кто правильнее кладет шпаклевку и т. п.

Ануфриев: Действительно, наука, видимо, связана с творчеством, отсюда и вся гадость,

и потому мой пример не выдержал реальности. Но я имел в виду образ «идеальной науки», где в идеале все должно быть так, как я описал. Я имел в виду «храм науки», где ничего не может психологизироваться. Наверное, более уместно выбрать в качестве метафоры завод. Там люди вытачивают детали, которые не могут иметь отношений – они либо одинаковы, либо принадлежат к родам и типам. Пьют рабочие вместе или дерутся – это не должно влиять на качество производимой продукции. Можно обучиться делу в ПТУ – и вперед. В искусстве есть взаимовлияние и противостояние «поколение на поколение», «левые на правых», «один против всех» и т. п. Противостояния разграничивают области взаимовлияния, и таким образом возникают региональные школы, течения, группировки и пр. Все эти цементные растворы размываются современной цивилизацией, что не мешает оставаться тесными человеческим и клановым отношениям. Например, улица Фестивальная в Москве[13]. Здесь налицо четко оформленный клан, что не мешает творчеству его членов быть самостоятельным, индивидуализированным достаточно сильно и вполне свободным от системы взаимовлияний в силу разницы отправных концепций каждого из художников.

Это странно, поскольку люди, ведущие разную жизнь и живущие в разных местах, объединяясь на Фурманном[14], производят почти одно и то же. Это позорное братство. Взаимовлияние в наше время себя дискредитировало и должно покинуть арену культуры.

Лейдерман: Хотелось бы заметить, что характер нашей беседы подтверждает мысль о том, что понятие «братство» растаскано, втоптано в грязь. Мы в беседе до сих пор не можем определить объективного для нас троих горизонта речи, расплываемся, уходя в какие-то идиотские частности, говорим об одном, упуская из виду другое. Налицо отсутствие общего горизонта обсуждения. Может быть, это связано с умозаключением о том, что братство, реализующееся конкретно, – это заброшенность. Точнее, наша заброшенность – единственный фундамент, единственное оправдание братства. Т. е. мы никогда не выбираем себе братьев. Вывод отсюда один – наша цель состоит в том, чтобы ориентироваться в общении на этический горизонт, лежащий выше черты заброшенности, чтобы нормализовать недостаточно или чрезмерно регламентированные отношения, определить горизонт, где нам не мешает ни заброшенность, ни ритуал.

Пепперштейн: Если пытаться определить за словами фон нашей беседы, то он определяется не вопросом о братстве, а вопросом – «зачем нам говорить о братстве?» Этот вопрос висит над нами, говорящими, и мы пока что его не решили, отвлекаясь на проблему братства. Давайте подумаем, почему мы заброшены в ситуацию говорения о братстве? Разобравшись в этом, мы сможем определить цель, смысл беседы. Говоря о равенстве, мы достигли цели – погрузились в равенство и говорили как бы от лица категории. Что же у нас может произойти с братством, с этой монадой, висящей над нами? Что нам нужно выдоить из братства?

Лейдерман: Очевидно, нам надо выдоить третью часть. Поскольку мы говорили о свободе и равенстве, то надо поговорить и о братстве. Т. е. мы заброшены не в разговор о братстве, а в ту схему, которую создали сначала. Наша цель – завершить схему, осуществить триаду. Сложность в том, что мы, накинув на себя божественные одеяния, рассматривали то, что наверху, а здесь столкнулись с шариком, лежащим глубоко внизу и потому едва различимым. Он заранее заброшен туда, а мы заброшены в необходимость его вынимать оттуда.

Ануфриев: Есть изречение: «Перед лицом Бога все люди равны, и пред Его лицом все люди – братья». Может быть, наша цель выяснить, по отношению к чему мы являемся братьями. В данном случае мы можем быть между собой братьями по отношению к тому, что не дает нам ощущения братства. Этот разговор, как дамоклов меч, мешает нам свободно общаться и не является тем, что цементирует наш разговор. Цементируют его наши дружеские отношения, наша расположенность друг к другу. Таким образом, тема братства в нашем случае противоположна самому братству, а мы и являемся братьями по несчастью – необходимости обсуждать эту скучную тему. Тем самым, артикулировав братство в виде мыслеформы, а не проблемы, удалив это понятие из жизни, определив, что проявление его возможно лишь по отношению к нему

самому, мы и достигли, быть может, поставленной самой схемой триады цели.

Лейдерман: Т. е. мы братья в своем идиотизме, в том, что мы неизвестно зачем взвалили на себя груз, который необходимо донести до цели.

Пепперштейн: У меня на всем протяжении беседы, особенно когда я отвожу взгляд туда, в затемненный угол, все время возникает образ крысы. Я пытался понять и сейчас понял – ну конечно, это фокус языка – поскольку на английском «крыса» – «рэт», на немецком – «ратте». Когда я это нащупал, мне стало не давать покоя «б».

Лейдерман: «Б» – это «брр», озноб от крысы.

Пепперштейн: А может, озноб самих крыс. Наше положение – крысы-утопленники, побежавшие за дудкой Гамельнского крысолова (т. е. за нашей триадной схемой) и утопившиеся в Вебере. И вот после утопления братство и настало. Живые крысы – это толпа, орда, а теперь, когда они канули в реку и легли на дно, в ил, может быть, и осуществилось братство?

Лейдерман: Все мертвые – братья, это известно.

Ануфриев: Я вспомнил сейчас неуместную метафору. У полинезийцев есть обычай: когда у воина умирал брат, воин должен был схватить зубами живую крысу и с ней в зубах обежать три раза остров, убивая копьем всякого, кто попадется ему на пути. Видимо, это как-то связано с нашей беседой.

Лейдерман: Заниженность братства роднит его с крысами, в основном появляющимися ночью. Братство тоже ютится по каким-то углам, щелям, норам, и мы сами не знаем, есть оно или его нет, толком не разглядишь. Когда работники санэпидстанции приходят с проверкой в коммунальную квартиру, они спрашивают: «Мыши и крысы у вас есть?» Вопрос глупый и бессмысленный. Обитатели квартиры не могут, как правило, точно сказать, есть или нет. Правда, бывают случаи, когда от них становится совсем невмоготу, и тогда вызывают санэпидстанцию, так как на кухне и в комнате бегают реальные мышки или крысы. У меня в Солнцево был момент, когда они стали бегать, но я завел себе котенка, и все они исчезли. В общем, искать братство нам тяжело, оно не бегает перед нами, и я не вижу ничего конструктивного в беседе, кроме того, что она является третьей частью триады. В таком качестве она с натяжкой может играть роль котенка для поимки крысы-мыслеформы.

Ануфриев: Интересно, что на зоне те, кто предавал идею братства, к примеру, крал что-нибудь у своих, назывались «крысами». Разоблаченные «крысы» жестоко наказывались. Поскольку мы не на зоне, то выглядим в поисках крысы как строгие люди из санэпидстанции.

Пепперштейн: Да, тут возникает мысль об инспекции. Видимо, нужно организовать инспекцию братства. Братство, и как мыслеформа, и как система, тип отношений, должно постоянно подвергаться проверке. Может быть, действительно, создать некий инспекционный орган? Мы как раз сегодня обсуждали идею «Медицинской герменевтики». Может, опираясь на эту дисциплину, инспектировать различные явления жизни и культуры, оценивать то, что перед нами?

Лейдерман: Инспекция всегда приходит сверху и дублирует ежедневную работу людей. Люди могут обойтись и без инспекций, и только завышенная позиция инспекторов позволяет им контролировать и вмешиваться в работу людей. Я знаю это как работник завода. Они приходят, выискивают и возятся с тем, что люди и так прекрасно знают и контролируют. Весь смысл работы инспекторов заключается в том, что они – инспекция. Мы тоже занимаемся чем-то схожим, но как начинающие, неумелые инспекторы. Мы судорожно инспектируем язык, лезем в герменевтику, дабы поддержать нашу инспекционность, обусловленную нашим трилогическим замыслом. Больше ничего нас не заставляет и, главное, нас интересует не выяснение чего-то нового, а проверка известных фактов и процессов.

Ануфриев: Я действительно ощущаю себя инспектором с 1 ноября, когда я во время *Выставки в аду*[15] закопал под землю доску с надписью «Проверка». Мне хотелось проинспектировать мертвецов, которые, кстати, и являются настоящими братьями.

Пепперштейн: Все мы ощущаем себя в какой-то мере инспекторами и подтверждаем свою функцию, а теперь будем нагнетать ее, поскольку иначе некуда деться. Мы же не можем по-настоящему работать. Мы как-то спускаемся в сверкающем лифте и подходим к станку, за которым рабочий осуществляет ряд операций. Мы, стоя рядом, можем повторять эти движения или сверять их

с нормативами или оценивать со своей точки зрения, но сами операции произвести не можем. Тем самым мы даем рабочему понять, что можно производить операции на пустоте, т. е., что можно не работать. Но он, будучи задействован, не может остановить процесс, ему неподвластный, и потому не воспринимает намек, скрытый в наших действиях. И художник не сможет оторваться и понять, что можно положить кисточку, сесть в кресло, сегодня вообще не работать, и завтра тоже, и послезавтра, что можно не работать и месяц, и год, и всю оставшуюся жизнь. Он не воспримет исходящую от внешне строгой инспекции возможность скрытого освобождения, на ментальном уровне, конечно, и будет продолжать напрягаться, а мы сможем паразитировать на нем или не иметь к нему никакого отношения.

Лейдерман: Безусловно, мы инспектирующие боги, и здесь уместно вспомнить, что такая божественная книга, как *Ветхий Завет*, вся держится на инспектировании. Там только тем и занят Яхве, что инспектирует свой народ, обнаруживает нарушения установленных им правил, дает предписания, срочно выполняемые ценою неимоверных усилий. А ведь народ мог бы прекрасно жить и без этого инспектора, а может, и гораздо лучше, чем под ним. Позже сама идея инспекции, оторванная от инспектирования, превратилась в монаду «чистой инспекционности», непроявленную, данную нам в виде идеи Бога или «божественной пустоты», и в таком виде мы ее хорошо знаем.

Ануфриев: Т. е. мы сейчас поднялись значительно выше уровня моря, даже выше уровня Синая, и инспекционность оказалась для нас гораздо важнее братства, поскольку с позиций братства оказалось невозможным рассматривать что-либо, кроме самого братства, а с позиций инспекции оказалось возможным рассматривать все, даже Синай, как сказал сейчас Юра. И это замечательное достижение.

Пепперштейн: Действительно, мы наконец вылезли из этих болот, из деревенского сортира, где почему-то оказалось братство (не по нашей вине), и оказались высоко наверху, откуда можно рассмотреть и жалкое братство. Что означает братство народа перед лицом Великого Инспектора?

<январь 1988>

Диалог о братстве (1988) входит в серию из девяти диалогов, составляющих три триады: Вера, Надежда, Любовь; Ум, Честь, Совесть; Свобода, Равенство, Братство (первая триада записана С. Ануфриевым и П. Пепперштейном, остальные ими вместе с Ю. Лейдерманом). Беседы составляют неопубликованную книгу *Девять триалогов*. Именно в *Диалоге о братстве*, в котором авторы прощупывают возможности институционального оформления своего союза, им приходит в голову идея инспекции, что можно считать моментом рождения группы *Инспекция Медицинская герменевтика*. В не меньшей степени, чем инспекция, конституирующим элементом группы является сама традиция философского сократического диалога, доведенного, однако, до своей «маньеристической», игровой стадии.

П. Пепперштейн так комментирует обстоятельства создания диалогов: «Мы находились здесь, в моей квартире, и не одни, – квартира была просто забита гостями. Гости сидели и на кухне, и в маленькой комнате, кто-то обязательно смотрел видео, кто-то был пьян, кто-то уходил, приходил. Но мы очень собранно, как конфуцианцы, вели наши беседы, не обращая внимания на попытки как-то втянуть нас в окружающую жизнь». (История группы *Медицинская герменевтика*, рассказанная Павлом Пепперштейном в беседе с организаторами выставки. – *Полюс холода. Инспекция Медицинская герменевтика и русское искусство 1990-х годов*. Paris: Ecole Nationale superieure des Beaux-Arts, 2000. С. 263.)

Публикуется впервые, по машинописной копии, в которой исправлены опечатки.

1 В оригинале Ю. Лейдерман, С. Ануфриев, П. Пепперштейн. Порядок фамилий, возможно, соответствует последовательности вступления участников в диалог.

2 КБ (коллективное бессознательное) и КС (коллективное сознательное) – два из впоследствии многочисленных примеров любви медгерменевтов к псевдобюрократическим и квазимилитаристским аббревиатурам. Ср. КПП («коллективное психоделическое пространство», термин Пепперштейна) и др.

3 Дональд Джадд (1928–1994) – американский художник, автор геометрических абстрактных объектов.

4 Нео-гео – популярное в середине 1980-х обозначение нового течения (неогеометрический концептуализм), представителями которого были Питер Хэйли, Мейер Вайсман, Эшли Бикертон, ранний Джефф Кунс.

5 *Эрмитаж* – созданное в 1987 неформальное объединение художников, фотографов, искусствоведов, архитекторов, социологов, которое включало как членов МОСХа, особенно его молодежной секции, так и некоторых представителей неофициальной традиции.

6 *КЛАВА* – сокр. от *Клуб Авангардистов*, созданное в 1987 неформальное объединение художников бывшей неофициальной традиции, главным образом молодых представителей московской концептуальной школы.

7 Информальный – вероятно, от informel (стиль ташистской абстракции 1950-х годов).

8 Точнее, редкость таких людей не уменьшается (их количество не увеличивается).

9 Дюбуффе – иначе Дюбюффе, Жан (1901–1985) – французский художник, автор термина art brut («сырое» искусство детей, наивных художников, душевнобольных), коллекционер и энтузиаст этого искусства.

10 Царь СССР – самодеятельный душевнобольной художник, который подписывал свои картины «Царь СССР» и о работах которого С. Ануфриеву стало известно в конце 1980-х.

11 *Передача энергии* И. Кабакова (1988) – альбом, представляющий собой номер журнала *Огонёк* с наклеенными на его страницы черно-белыми фотографиями альбома Кабакова *Шутник Горохов* (1972) и веревками, символизирующими связи между отдельными образами и текстами. Ныне в собрании Музея МАНИ. В сборнике *МАНИ Агрос* (1987) был опубликован текст Кабакова к этому проекту, в котором говорится:
«Известно, что энергия, которая содержится в рисунках, не всегда распределяется равномерно. В одних она более высокого напряжения, в других, к сожалению, по разным причинам она значительно ниже. Особенно высокой конденсации эта энергия достигает в т. н. «шедеврах» – рисунках, которые по тем или иным обстоятельствам наиболее удались художнику. Ну, а что делать другим, менее удавшимся изображениям того же автора?
Серия *Передача энергии* призвана исправить этот недостаток. Рисунки, особым образом последовательно замыкаясь друг на друга, образуют при этом одну единую цепь. Благодаря этому возникает отток энергии от более удачных, энергетически сильно заряженных рисунков к рисункам с более низким энергетическим потенциалом...»

12 Выцветшие флажки – ср. *Чиновник в эпоху выцветающих флажков*, название двух докладов (Ануфриева и Пепперштейна) на семинаре *Новые языки в искусстве* в феврале 1988.

13 Улица Фестивальная – имеется в виду жилой дом кооператива Союза художников, в котором жили многие представители московского концептуального круга и, в частности, Павел Пепперштейн, в чьей квартире и был записан диалог.

14 Фурманный переулок – один из домов по этому переулку в конце 1980-х художники неофициального круга временно заняли под мастерские.

15 *Выставка в аду* (1987) – выставка-акция *Клуба авангардистов*, во время которой произведения были закопаны в землю.

Инспекция Медицинская герменевтика

Сергей Ануфриев

Скольжение без обмана

Я вырос на юге и поэтому не умею кататься на лыжах. Не умея кататься на лыжах, я живу в Москве. Здесь все хотят научить меня этому искусству, но я не испытываю ни малейшего желания последовать советам окружающих. Я говорю, что не люблю зиму и всё, с ней связанное. Стоять на лыжах – это абсурд. Все смотрят на меня так, как я бы смотрел на тех, кто не умеет плавать, говоря, что не любит море и лето. Поэтому, несмотря на мой протест, во мне исподволь развивается комплекс неумения кататься на лыжах.

Этот комплекс, воздействуя на сознание снизу, привел к тому, что сознание решило «стать на лыжи» само, без моего участия.

Оно разработало теорию «лыжни» и теорию «скольжения», технику «правильного скольжения» и даже составило «карту местности», т. е. карту культуры, по которой пройдет «лыжня».

Формулируя всё это, я понимаю, какую личную цель преследую я в этой статье. Если я сумею показать себя хорошим «лыжником», то статья компенсирует мое реальное неумение стоять на лыжах. Комплекс будет преодолен. Сознание победит бытие. Но, поскольку я с недоверием отношусь к победам сознания, то на этот раз предотвратил очередную победу, написав это предисловие.

История мысли и культуры может быть описана колебанием между «самопознанием» и «самозабвением». Объяснить вышесказанное можно, пользуясь простым примером.

Перед нами предмет. Основываясь на реальном опыте, мы можем сказать, что предмет этот не является абсолютным, неизменным, хотя бы потому, что он кем-то создан. Основываясь на размышлении, мы можем предположить наличие абсолютного, неизменного начала, которое не создано, а само является создателем всего, что существует. Данный предмет – лишь проявление этого начала. Первоначально предмет одушевляли, указывая на него как на место репрезента-

ции высшего начала. Здесь корни всякой идеологии и всех религий. Отсюда и все попытки приближения к высшему началу с целью слияния с ним. Такие попытки всегда предполагали отказ от индивидуального, личного. Поэтому идеологическая традиция есть традиция «самозабвения». Ведь «целое» объявляется выше «частного», «закономерность» – выше «случайности», «объективное» выше «субъективного».

Одновременно с этой возникла и другая традиция, говорящая о том, что, поскольку «высшее начало» не дано нам в непосредственном опыте, то следует отнести его в сферу языка, а силы, тратящиеся на служение «идее», надо тратить на достижение реальных успехов.

Если возвратиться к нашему предмету, то он сам по себе не указывает на свои причины и следствия, следовательно, они являются иллюзиями нашего сознания. Тем более предмет не указывает на какое бы то ни было абсолютное начало и не является проявлением чего-то «иного».

Можно считать, что абсолютная «идея» предмета, его нематериальная сущность ведет к нематериальной субстанции и к абсолютному, внеличностному знанию. Можно считать, что «идея» предмета загораживает сам предмет (как вещь в себе), не давая его познать, следовательно, препятствует знанию.

Позитивизмом было разграничено знание, основанное на конкретном опыте, и знание умозрительное, метафизическое.

Здесь коренится всякая критика идеологии и критицизм как традиция. Чаще всего эта традиция доминирует тогда, когда результаты очередной идеологии принимают чудовищные формы проявления в реальной жизни. Поэтому критицизм – это защита от пагубных последствий того, когда первоисточником всего называют «идею», или «Бога», или «дао», или «историческую закономерность», «либидо», «производственные отношения», «структуру» и пр., что вынуждает людей изменять реальность, подгоняя ее под свой фантомный императив. Критицизм свидетельствует, что всё относительно, субъективно, что нет автономных явлений, поскольку всё взаимосвязано в сфере языка с помощью «отношения». Поэтому плоскость языка горизонтальна (поле понятий), и эта критическая модель противостоит идеологической модели вертикальной стрелы, пронзающей иерархическую пирамиду Всего (в том числе и языка). Критицизм ограничивает наши возможности, и это действие является актом «самопознания». В культуре, конкретнее, в искусстве, модернизм явился модернизацией традиции самозабвения, идеологическим искусством с поисками высших закономерностей и т. п. Испытав воздействие структурализма, модернизм достиг своего апогея в лице концептуализма.

Постструктурализм определил постмодерную ментальность как модернизированную традицию критицизма, и современное искусство репрезентирует эту ментальность в сфере арт-культуры.

В настоящее время ряд признаков говорит о формировании новой ментальности, не являющейся преодолением постмодерновой или возвращением к модернистской или традиционной.

Т. е. речь идет не о «новом» состоянии культуры и не о «качественно иной» проблематике по отношению к современной, а о восприятии культуры как более сложного явления, чем нам представлялось до сих пор, об ином представлении вопроса «что такое культура?». Речь идет об усилиях, обеспечивающих дееспособное существование культуры на следующей стадии ее самосознания, обусловленной этими усилиями.

В Китае существовало понятие «дэ»[1], обозначающее частное проявление высшего начала и являющееся неизменным и абсолютным. В Индии это называлось «дхармой»[2], в Древней Греции – «атомом».

Понятие «атом» стало одним из фундаментальных для европейской науки. До тех пор, пока атом был неделимым и безотносительным, научное мышление оставалось идеологической моделью. Теория Эйнштейна обобщила критическую традицию научного мышления и вплотную подвинула его к проблеме атома. Расщепление атома открыло эпоху своеобразного «постмодернизма» в физике, где поле опыта равномерно засеивалось новыми элементарными частицами, квазарами, черными дырами и сверхновыми галактиками. Все эти явления не были абсолютными, а определялись отношением к фундаментальным свойствам материи и к четырехмерному континууму. Но с течением времени стали обнаруживаться результаты, на первый взгляд противоречащие, а на деле расширяющие наши представления о Вселенной.

К примеру, были обнаружены частицы уже не бесконечно малые, а занимающие «минус-пространство», и живущие не бесконечно мало, а «минус-время». В этих абсурдных характеристиках можно уловить указание на другие измерения, в которых находятся эти частицы. Черные дыры и сверхновые звезды прямо выводят за пределы нашего континуума. Вследствие этого стало возможным предположить, что наши представления о микро- и макромире есть лишь ограниченное, частичное восприятие происходящего во Вселенной, и что существующие модели Вселенной нуждаются в пересмотре.

Суперструны «захлестывают» мировое пространство и движутся в десятимерном аналоге нашего пространственно-временно́го континуума. Совершая колебания, они в разные моменты колебания имеют в каждой точке своей поверхности разные массы, заряды, энергию и др. характеристики. Это принимается нами за разные частицы и волны. Наш континуум имеет вид бублика, или «тора». Струны, сливаясь и распадаясь, образуют дыры, таким образом их «траектории» – это «суперторы» с произвольным количеством дырок. Поскольку мы считали существующей Вселенной только то, что задевало наш континуум, то теперь, на основании «теории суперструн», мы можем говорить и о невидимом веществе Вселенной, мерцанием которого являются и галактики и черные дыры, и об особом положении струны, проявлением которого является сингулярность, и о многих других вещах. Эта теория ликвидировала противоречие между существовавшими ранее теориями и обратилась к тому, что раньше было незамеченным.

То, что раньше исключало друг друга, теперь стало друг друга подтверждать, но этим теория «суперструн» не подтверждает своей исключительности.

Теперь вернемся к наблюдению абстрактного предмета, представшего перед нами вначале. Можно выделить двойку понятий, порожденных размышлением о предмете, например, «относительность – безотносительность». Говоря об абсолютности предмета, мы идеологизируем его; говоря об его относительности, условности, мы занимаемся критикой идеологии.

«С точки зрения» самого предмета между этими двумя понятиями нет никакой разницы, поскольку они относятся к языку. Здесь налицо операция превращения 2 в 1. Таким образом, мы лишаем себя возможности выбора, поскольку можно выбирать из 2, но нельзя из 1. Выбор является условием формирования позиции, с которой можно что-либо сказать. Условием формирования самого выбора является уверенность. Превращая 2 в 1, мы теряем уверенность и оказываемся в ситуации растерянности. В этой ситуации мы не знаем, относителен предмет или безотносителен, т. е. не можем выбрать. Таким образом, мы проскальзываем над языком, в котором актуальна эта оппозиция понятий. Условием этого скольжения является растерянность.

Уверенность – это условие обмана, а самим обманом является выбор, следствием обмана – позиция. Путем операции «превращение 2 в 1» мы обеспечиваем начало «скольжения без обмана».

Теперь вернемся к предмету, который теперь противопоставлен языку. Перед нами снова оппозиция «реальность – язык». Выбирая реальность, мы тем самым идеологизируем ее, выбирая язык, становимся в позицию критицизма. С «точки зрения» структуры, по мнению структуралиста, между языком и реальностью нет никакой разницы. Производится «превращение 2 в 1». В растерянности мы проскальзываем над этой оппозицией, но попадаем в новую – оппозицию «структура – хаос».

С «точки зрения» пустоты, по мнению чаньского философа, и то и другое не различно, поскольку является иллюзией. Преодолев эту двойку, попадаем в новую – «пустота – не-пустота». С «точки зрения» дао пустота и не-пустота суть одно и то же.

Проскользнув и на этот раз, упираемся в следующую оппозицию, поскольку даосы говорили о «следовании дао и не-следовании дао». С «точки зрения» Высшей Истины, по утверждению Хуэйнэна[3], как «следование пути», так и «не-следование» есть обман, иллюзия. Здесь мы сталкиваемся с противопоставлением Истины как откровения и Лжи как интеллектуальной спекуляции. С «точки зрения» скольжения и то, и другое является обманом, т. е. мы снова осуществляем операцию «нет 2, есть 1». Но есть ли разница между 2 и 1? Перед лицом Неизвестности они одинаково известны. Поэтому мы не можем точно сказать, есть оппозиция или нет и что перед нами – 2 или 1. Мы

в любом случае не можем этого сказать, т. е. мы всегда растеряны. В диалоге *Взгляд Неизвестного*[4] мы с П. В. Пепперштейном, говоря о Неизвестном, очутились перед оппозицией «неизвестное – известное». Но затем, сняв ее, мы сформулировали отношение к Неизвестному так:

«НАМ ТОЧНО ИЗВЕСТНА НЕИЗВЕСТНОСТЬ ТОГО, ИЗВЕСТНО ЛИ НАМ НЕИЗВЕСТНОЕ, ИЛИ ЖЕ ОНО НАМ НЕИЗВЕСТНО».

Это и есть основная формула «скольжения без обмана», делающая невозможной ситуацию прямого выбора. Чтобы скользить, необходимо всё время учитывать эту формулу. Любое усилие коренится в уверенности и ведет к выбору, т. е. рождает обман. Скольжение ведет не к целям, а от них.

Но неужели скольжение безрезультатно и до такой степени бесполезно? Его непродуктивность настораживает. Может быть, все-таки существует какая-то сверхзадача, преследуемая этими странными манипуляциями? Возвратившись к достижениям физики, можно будет понять, какую цель я преследовал, говоря о «сверхзадаче скольжения».

При сопоставлении теории «суперструн» и теории «скольжения» нетрудно заметить, что позиция является аналогом частице. Если в какой-то из точек скольжение остановить (как можно выделить точку на суперструне), то мы увидим позицию, обладающую определенной «массой» (зависящей от уверенности) и зарядом (отрицательным или положительным, в зависимости от выбора). Снятие очередной оппозиции напоминает переход в следующее измерение при определении суперструны. Таким образом, постоянно скользя, мы наращиваем количество измерений «суперпозиции», неизмеримо более сложной, чем обычная позиция. Исходя из позиции, можно создавать вещи. Это можно подтвердить цитатой из *Чжун-Юн*[5] (Учение о середине): «Путь Неба можно выразить одной фразой: поскольку он лишен двойственности, то поэтому невозможно постичь, как он создает вещи».

Но теория скольжения не предполагает создания чего-либо. Она лишь моделирует те параметры (измерения), в которых существует «невидимое вещество культуры». На основе скольжения мы можем лишь построить формулы, описывающие условия, определяющие наличие этого невидимого вещества. Может быть, скольжение позволяет вычислять даже не само «невидимое вещество», а то, что создано этим веществом, но имеет признаки, которые можно уловить только с помощью скольжения.

Совершенно очевидно, что в предыдущих речах был сделан уверенный выбор, позволяющий нам сформировать совершенно метафизическую, гностическую позицию, да еще коварно апеллирующую к науке. Разумеется, это недопустимо, поскольку является обманом. Необходимо, опираясь на теорию скольжения, снять оппозицию: «моделирование неизвестного» и «невозможность моделирования неизвестного». Тогда мы не сможем сказать, может ли скольжение моделировать «неизвестное в культуре» или не может. Если пойти дальше, то я не уверен, сможем ли мы это сказать или не сможем.

Итак, мы видим, что никакой теории нет. Есть только практика непрерывного скольжения над всеми мыслимыми сверхзадачами и выводами. Те, кто хотел увидеть в этом тексте инструкцию по лыжному спорту, глубоко ошибаются. Этот текст вообще не является статьей, а является произведением искусства.

Правда, в отличие от артефакта, это произведение динамично. Его нематериальность обусловлена тем, что демонстрируется невидимое вещество культуры в чистом виде.

Растерянность (как результат скольжения) – это не модель «невидимого вещества», а само «невидимое вещество» культуры. Ведь культура – это наше сознание, а не Вселенная, поэтому его неуловимые части вполне могут быть репрезентированы растерянностью. И условность этого вещества (но именно вещества, а не его формулы) затрудняет появление каких-либо законченных вещей, самодостаточных реальных объектов. Разрешив ситуацию в культуре, невозможно выделить это вещество. Этого можно достичь, только скользя по ситуациям, как по снегу.

Как вы успели заметить, вышесказанное о «невидимом веществе» нарушает процесс скольжения и является обманом, очередным «сугробом», в котором застревает лыжа, становясь «уверенным выводом». Поэтому, сняв оппозицию «реальности» и «языка», следует сказать: «Мы не знаем, является ли растерянность «невидимым ве-

ществом» культуры или не является. Мы не знаем, существует ли это вещество или нет.

Не знаем мы в точности и того, что означает этот текст, какие функции он выполняет (или не выполняет) и для чего предназначен.

Но то, что мы всего этого не знаем, тоже не является очевидным».

<1988>

Один из ключевых для Ануфриева и *Медгерменевтики* в целом текст. Написан в начале 1988 года. Термин Ануфриева «скольжение без обмана» включен А. Монастырским в его *Словарь терминов московской концептуальной школы*. Мотив «лыжника» был развит автором в тексте *На склоне горы* (1993). Эти термины, являющиеся, как часто это бывает в московском концептуализме, метафорами дискурсивных практик, акцентируют мотив ускользания от интерпретации – тот же, что и в метафоре «колобка» у Кабакова. Однако у Ануфриева это ускользание обнаруживает ярко выраженный «китайский» колорит (недоверие к слову, акцент на снятии дихотомий), который растворяет социальную напряженность, очевидную у Кабакова.

Текст публикуется впервые, по не датированной авторской машинописной копии с печатью *Инспекции Медицинская герменевтика* (мальчик и девочка, идущие к пряничному домику), опечатки исправлены. Подчеркивания отдельных слов авторские и носят не логический, а чисто эмфатический и риторический характер.

1 Дэ – в философии конфуцианства и даосизма (*Дао дэ цзин*) благодать-добродетель, духовный потенциал человека, частное проявление дао, относящегося к уровню всеобщего.

2 Дхарма – в индуизме и буддизме позитивное установление, закон в его проявлении на уровне частного, в узком смысле – добродетель.

3 Хуэйнэн, иначе Хой-нэн (643–713) – шестой патриарх чань-буддизма в Китае, при котором это учение и оформилось в виде самостоятельной школы. *Книга поучений* Хой-нэна была опубликована в чрезвычайно популярной в среде советской интеллигенции книге Е. В. Завадской *Эстетические проблемы живописи старого Китая* (М., 1975).

4 Имеется в виду неопубликованный диалог С. Ануфриева и П. Пепперштейна *Взгляд неизвестного* (1988).

5 *Чжун-Юн*, иначе *Чжун юн – Рассуждения о соблюдении срединного пути*, классический текст конфуцианской философии. Чжун юн – «золотая середина», одно из центральных понятий конфуцианской этики.

Инспекция Медицинская герменевтика

Павел Пепперштейн

Идеологизация неизвестного

В этом докладе я хотел бы рассмотреть идеологические предпосылки некоторых тенденций в московской художественной жизни, тенденций, находящихся сейчас в процессе своего становления и самоотождествления.

Это особенно актуально в нашей современной культурной ситуации, когда идеологемы становятся не только ориентирующими и определяющими моделями для эстетической деятельности, но одновременно и материалом этой деятельности, объектом ее внимания. Идеология освоена как эстетический объект точно так же – до конца – как и эстетика освоена в качестве репрезентанта и интерпретатора идеологии.

Сейчас, имея за плечами опыт постструктуралистского дискурса, мы не можем смотреть на идеологию иначе, нежели как на объект критики, как на нечто, что необходимо описывать, дистанцировать и сдерживать, оберегая от ее агрессии иные автономные сферы, имеющие собственные имманентные статусы – например, сферу личных отношений или экономики.

Однако в сфере языка всё – даже критика идеологии – выступает в качестве идеологии. Поскольку язык идеологизирован, он идеологизирует все артистические жесты, имеющие отношение к нему, даже если эти жесты направлены на опустошение и деструкцию языка. Тем не менее постмодернизм предлагает (или пытается) деидеологизировать [язык] за счет сведения его в литературу, то есть избавить его от ситуации вечного становления (культурное дао), ориентировав на «тотальную традицию» (культурная нирвана). Иначе говоря, он пытается окультурить любую артикуляцию раз и навсегда, определить ее как литературу, находящуюся в отношении к «тотальной традиции». Подобным образом мертвое тело окультурено раз и навсегда одной позой в гробу, в отличие от живого тела, окультуренного в своем бытовании множеством сменяющих друг друга поз. Именно литература, а не язык оперирует метафорами,

и идеология реагирует на это замещение, утратив традиционный интерес к теориям и приобретя интерес к метафорам, выстроенным как эстетические интенции. В этой ситуации эстетическая жестикуляция художника приобретает идеологический оттенок, поскольку она относится к идеологии через метафору, причем относится в качестве конструкта идеологии. Я выделил бы три наиболее актуальных типа эстетико-идеологической жестикуляции:

полагающий жест
жест защиты
и прощальный жест.

В первом случае постмодернистский конструктор творит идеологию как пространство для развертывания своей эстетической деятельности, беря на себя шизоидно-демиургическую функцию некоего бога, сотворяющего миры для того, чтобы проявлять себя в них. Во втором случае он чувствует опасность со стороны идеологических пространств (иногда сотворенных им самим) и совершает жесты защиты: например, осмеяние или анализ, или же [возможна] любая другая форма дистанцирования (шизоанализ Монастырского). В третьем случае он осознает предшествующие жесты как тезис и антитезис и пытается выйти из создавшейся оппозиции за счет дальнейшего культивирования дистанции, которая позволяет ему отступить в «пустой центр»[1] сугубой традиции (определив его, естественно, не на уровне онтологии, а на уровне языка) и совершать оттуда прощальные жесты, адресованные всей ситуации в целом, то есть осуществлять эстетические интенции метадекаданса, который в настоящий момент является наиболее полным и дефинитивным раскрытием постмодернистских парадигм, как бы цветением постмодернизма.

Идеальным примером является Кабаков, совершивший все три жеста в указанной последовательности. Альбомы *Десять персонажей* и картины *По краям*[2] являются полаганием идеологии «пустого центра», которая проявила себя как небезопасная в период создания альбома *Универсальная система изображения всего*[3]. Начиная с этого альбома, Кабаков производит «жесты защиты» вплоть до серии рисунков *Подарки друзьям*[4], с которой начинается его отступление в «пустой центр» собственной сугубой традиции, где он теперь, обладая культивированной дистанцированностью, может чувствовать себя в безопасности, совершая величественные «прощальные жесты» наподобие *Золотой подземной реки*[5].

Подобный путь прошел и Монастырский («метафизические акции» 1970-х годов[6] – «полагающие жесты»), затем следует «защита» в виде шизоанализа[7], а затем «прощальные жесты» в виде современных ретроспекций и обсуждений[8], совершаемых опять же в уютном «пустом центре» уже достаточно сформировавшейся традиции.

Однако можно привести примеры художников, которые в своей позиционной жестикуляции отыгрывали только часть триады. Например, М. Шварцман[9] произвел только первый тип жестикуляции и до сих пор остался пленником созданных им идеологических пространств.

Д. Пригов не производит первого и последнего типов жестикуляции, но зато активно совершает жесты «защиты».

В. Сорокин[10] не произвел «полагающего жеста», но произвел второй и третий.

В качестве же примера художника, который производит исключительно последний – то есть «прощальный» жест артификации, пожалуй, что гожусь я сам, поскольку я нахожусь в пустом центре сугубой традиции с самого начала своей деятельности и никогда из него не выходил, что позволило мне описать для себя технику прощальных жестов и вообще эстетическую специфику метадекаданса. Это вылилось в создание сборника *Звезда любви*[11], где московские авангардисты представлены достаточно традиционными, предельно дистанцированными и как бы декадентскими текстами.

Конечно, я не хочу утверждать, что на этом запас жестов исчерпывает себя, однако вероятно, что после совершения «прощальных жестов» метадекаданса начнет проявлять себя иная, не постмодернистская ситуация. Впрочем, к этому я вернусь позднее.

Пока что все еще актуальная постмодернистская ментальность, предполагающая совершение постоянных «жестов отношения», адресованных в первую очередь модернизму, но также и другим фундаментальным традициям, все более заворачивается на себя, описывая себя

множеством метафор, которые в конце концов призваны определить четкое отношение постмодернизма к самому себе, вырвав его из пространства постоянных колебаний между «самоутверждением» и «самоуничтожением». Из многочисленных метафор самоописания можно выделить несколько наиболее существенных. К ним относятся мыслеформы «Великой Победы» и «Великого Поражения», каждая из которых представляет определенное психологическое пространство, способное создавать (и создающее) акустику московских артикуляций.

Иными словами, эти представления, как идеологические предпосылки, определяют «номы», то есть «комплексы языковых осуществлений» творческих групп и отдельных художников. Это понятие «номы» введено и подробно разработано мной в статье *Кристаллизация номы Северо-Западной Москвы*[12]. Оно имеет несколько значений, это довольно гибкая и упругая категория.

Во-первых, нома обозначает психологическое пространство восприятия, созданное всем комплексом текстов, устных или письменных артикуляций, с помощью которых московский авангард обсуждал сам себя за все время своего существования, то есть с начала 1960-х годов. Общая нома авангарда создается «кругом обсуждения», она складывается из отдельных ном конкретных художников и групп, которые эти номы создают сами тем, что они говорят о себе, и «кругом обсуждения», рефлектирующим их деятельность (т. е. что «общая нома» говорит о них).

Во-вторых, нома, будучи комплексом языковых осуществлений, осознает и описывает себя как сообщество конкретных людей, как «круг», и в этом смысле можно говорить (и говорится между инспекторами о них дальше): «он из номы» или «он не из номы».

Поскольку мы осознаем культуру как систему родственных отношений, мы определяем московскую ному как некое подобие семьи, члены которой не всегда знакомы друг с другом или не всегда любят друг друга, но связаны узами родства, в частности соединяются через узлы чрезвычайно важных для номы самоописаний.

Нома, как коммунальное тело, поддерживает свое существование за счет постоянных самоописаний, «круг» постоянно очерчивает свои «края». В этом смысле большую важность приобретает постоянное наименование членов номы (таким образом выделяются «центр» и «периферия» номы – т. к. некоторые имена называются всегда и составляют неизбежный костяк, а другие могут заменять друг друга), а также составление иерархий, то есть самоконструирование номы (иерархии «Аэромонаха Сергия»[13] и наши).

В 1970-е годы нома не так нуждалась в столь радикальных средствах самоотождествления, так как ситуация сжатости извне строго определяла ее границы. Именно тогда сформировался «круг обсуждения», остающийся центрирующей силой московской номы.

Таким образом, для дефинитивного и, в то же время, достаточно амбивалентного определения номы можно выделить триаду смыслов: традиция – комплекс языковых осуществлений – круг людей (элита).

Ментальное пространство номы, тем самым, стоит за спиной у любого артикулирующего московского авангардиста. И в то же время каждый из них определяет себя именно в отношении к этому пространству номы, а не – например – в отношении к западному искусству, как это происходит в Восточной Европе или, отчасти, в Ленинграде.

Вернемся к мыслеформам «Великой Победы» и «Великого Поражения».

В качестве примера осуществления первой из них можно привести деятельность двух групп: *Мухоморы* и *Чемпионы мира*[14]. Впрочем, если *Мухоморы* стремились к этой мыслеформе как к цели, то *Чемпионы* ее достигли и существуют как бы после «Великой Победы».

Мыслеформа «Великой Победы» является предпосылкой возникновения этой группы (что с предельной ясностью выражено в ее названии), однако важным представляется то, что сама по себе «Великая Победа» вынесена за скобки, остается в сфере интенциональной «данности». «Великая Победа» совершилась за пределами конкретной номы *Чемпионов*, и Победители приступают к делам уже увенчанные.

На этом позволю себе остановиться более подробно, потому что здесь мы подошли уже непосредственно к определению того идеологического пространства, где осуществляется «инспекция», которая сама по себе является, так сказать, «последним по времени новым осуществлением

московской номы», равно как и вообще достаточно новым и интересным, на мой взгляд, типом артификации.

Впрочем, сейчас я не ставлю себе задачу сосредоточиться на эстетических особенностях «инспекционной деятельности» как «вида искусства» (хотя в эстетическом плане «инспекция» впервые сделала предметом дистанцированной артификации такое явление как целый художественный круг, в данном случае «ному московского авангарда»). Скорее, меня интересуют идеологические предпосылки или, как уже было сказано, определение того идеологического пространства, в котором осуществляется инспекция.

Скажем так: в нашем ментальном регионе (СССР) имеет место ориентация на идеологию как на «высшую ценность», то есть «высшая ценность» у нас имеет голос и говорит (поскольку не предмет идеологии, а именно сама идеология определяется как «высшая ценность»).

Напротив, на Западе, в обществе другого типа, имеется ориентация на «молчащие ценности» (например, на золото, на технику или на кредитную систему). Когда «высшая ценность» молчит (как молчит золотой свиток), то, естественно, могут говорить все, поскольку реальному бытию «молчащей ценности» не мучительно и не особенно опасно переносить какие угодно артикуляции, так как языковые осуществления с трудом могут поколебать ее реальное самостояние. (Поколебать ее могут только реальные обстоятельства, например, нефтяной кризис или что-нибудь в этом роде – война.) Таким образом осуществляется «свобода слова», то есть плюрализм в области артикуляции.

Напротив, когда высшая ценность говорит, все молчат или должны молчать, так как активные артикуляции будут мучительными для говорящей ценности как заглушающие и мешающие ее языковому осуществлению. То есть «говорящая ценность», как существующая в языке, реагирует прежде всего на любые посторонние языковые артикуляции, на письменный и устный тексты. Зато «говорящая ценность» легче переносит дискомфорт реальных обстоятельств, поскольку зависит от них в гораздо меньшей степени. (Это было видно на примере катастрофы в Чернобыле, когда этот взрыв, имевший место не в языке, а в реальности, ничуть не помешал плавному языковому осуществлению «говорящей ценности».)

В процессе нашего идео-эстетического «полагающего жеста» мы свели обе эти модели в одну, отдавая себе отчет в том, что ментальная традиция не оставляет возможностей для переориентации на конкретные внеидеологические ценности Запада, и «высшей», то есть активно определяющей сознание, сферой будет и должна оставаться идеология. То есть система проставления знаковых акцентов, система выработки и провозглашения доминантных парадигм языкового поля, какими, например, являются лозунги. Но идеология, оставаясь определяющей сферой, должна приобрести некоторые характеристики предметов-ценностей, наиболее существенной из коих, в данном контексте, является молчание. Однако идеология не может молчать иначе, нежели молчать словами ИЛИ знаками (то есть молчать в языке).

Эта дилемма и приводит нас к концепции «идеологизированного неизвестного». Находясь в пространстве эстетического делания, чистых артификаций, мы можем без труда внести идеологические полагающие жесты, деидеологизировав предъявленное и идеологизированное неизвестное, создав тем самым идеологическое пространство для своих действий – инспекции.

В реальной практике инспектирования и проставления оценок «идеологизированное неизвестное» наиболее отчетливо проявляется в кристаллизации Высшей Оценочной Категории (ВОК). По этой категории проставляется главная оценка любому инспектируемому явлению – так называемая «дистанцированная оценка».

Психологическая специфика проставления этой оценки довольно любопытна. Она, с одной стороны, совершенно спонтанна, с другой стороны, абсолютно отстранена от каких бы то ни было личных впечатлений или эмоций. Предсказать их почти невозможно, они почти всегда представляют собой неожиданность. Иными словами, это самопроявление Высшей Оценочной Категории, то есть «идеологизированного неизвестного».

Мы постоянно терпим «Великое Поражение» по отношению к «идеологизированному неизвестному», и акустика этих Поражений и создает терапевтический эффект нашей

инспекторской деятельности и значение этой деятельности, поскольку, с одной стороны, [мы] постоянно убеждаемся в неизвестности неизвестного, а с другой стороны, проводим постоянную работу по его идеологизации, работу, которая сама по себе не несет в себе никаких других возможностей, кроме Великого Поражения. Иными словами, мы застрахованы от идеологии, потому что сознательно и добровольно постоянно производим работу по идеологизации, которая, однако, не может кончиться ничем иным, нежели Поражением.

Таким образом, нами выработана прочная метапозиция, позволяющая нам дистанцироваться от позиции «идеология» – «критика идеологии» или от оппозиции «модернизм» – «постмодернизм». Разработав эту ментальную площадку, мы обнаружили различные возможности манипуляции стилевыми потоками извне, а также возможность определения доминантных парадигм языкового поля, которые являются производными самого процесса «идеологизации неизвестного». В частности, мы определили чрезвычайно важную для настоящего времени парадигму «выцветающих флажков». Под знаком «Выцветающих флажков» оппозиция мыслеформ «Великой Победы» и «Великого Поражения» снимается.

Эти ментальные статусы сливаются с житейским фоном, точно так же, как и все другие «яркие» метафоры сливаются с общим полем бытовой речи (т. е. возвращаются из могилы литературы в пространство языка).

«Великая Победа» и «Великое Поражение» сливаются под знаком «Выцветающих флажков», создают или пытаются создать ситуацию, на фоне которой невозможно выделиться, поскольку она ставит знак равенства между самим процессом «выделения из фона» и процессом «выцветания», «слияния с фоном».

Поэтому обе мыслеформы претендуют на дефинитивность. «Великая Победа» или «Великое Поражение» – это победа или поражение «раз и навсегда», после них уже не может быть никакой борьбы.

Мы осознали, что постмодернизм должен осуществиться в тех временны́х рамках, которые ему предназначены обстоятельствами, от нас не зависящими, он должен исчерпать до конца весь свой запас «жестов отношения» (и мы не беремся предсказывать, велик этот запас или мал), но сами мы в своей деятельности, – если, конечно, не находимся в самообольщении, – покинули ментальное пространство постмодернизма, отказались от каких бы то ни было жестов отношения в искусстве, и обосновавшись в пределах собственной метапозиции, можем охватывать своими метафорами не только модернизм и постмодернизм, но и то, что придет после постмодернизма, не рискуя влипнуть в это новое, «пост-постмодернистское» сознание, так как мы находимся в «не-стиле», в «не-этапе», то есть в отменяющем самое себя идеологическом пространстве «идеологизированного неизвестного». Наша деятельность по проставлению оценок является на самом деле постепенным избавлением ото всех оценочных категорий в пользу Высшей Оценочной Категории, которая представляет из себя, в общем-то, полную невозможность что-либо оценивать.

Так мы проводим свое время в ожидании того момента, когда потребность в идеологизации неизвестного отпадет, и само по себе неизвестное, как некая сугубая реальность, как обретенная обыденность, будет предъявлено нам, отменяя и в то же время завершая нашу работу.

4 февраля 1988

Доклад П. Пепперштейна *Идеологизация неизвестного* был прочитан на семинаре *Новые языки в искусстве* в МГУ, который проходил 1–5 февраля 1988 года и, вкупе с докладом С. Ануфриева *Практика инспектирования* на том же семинаре, стал первым публичным выступлением группы *Инспекция Медицинская герменевтика*. Авторы дали двум своим докладам общее название *Неподкупные чиновники эпохи выцветающих флажков*, что можно рассматривать как вариант самоназвания группы в «конфуцианском» духе. В докладе Пепперштейна впервые было сформулировано ставшее позже классическим самоназвание круга московского концептуализма как «номы» (он еще пишет это слово со строчной буквы, другие авторы будут писать его с заглавной по аналогии с аббревиатурой МАНИ или чтобы подчеркнуть «загадочность»). До этого времени в ходу был прежде всего термин «круг *МАНИ*», по названию самиздатовских папок *Московский архив нового искусства*. Термин «нома» традиционно связывается с древнеегипетским

понятием «ном» (система территориального деления, основанного на распределении частей тела мертвого бога Осириса), и в нем сочетаются мотив бюрократической классификации и мотив скрытой онейроидной телесности, что характерно для пепперштейновского поколения московской концептуальной школы. Однако слово «нома» является еще и скрытым, «зашифрованным» корнем слов «автономия» и «номинализм», ключевых для дискурсивного и эмоционального самоощущения московского концептуализма.

Текст подписан «П. В. Пепперштейн» и печатается по авторской машинописной копии с исправленными опечатками.

1 Пустой центр – важнейший термин дискурсивной практики московского концептуализма и важнейший элемент поэтики его пространственных построений, в буквальном и переносном смысле (картины Кабакова, его же инсталляции, акции *КД*, поэзия Рубинштейна с неназываемым центральным событием, и т. д.).

2 Альбомы И. Кабакова из серии *Десять персонажей* (1972–1975) и серия картин *По краю* (триптих, 1974) обозначают собой начало московского концептуализма.

3 *Универсальная система изображения всего* (альбом IX из серии *На серой бумаге*) обращен к попытке изображения в искусстве т. н. «четвертого измерения».

4 *Подарки друзьям* – серия рисунков Кабакова, представляющая собой пародию на его же собственные детские книги; гипертрофированно инфантильные изобразительные мотивы смонтированы в ней с каллиграфически записанными образцами ненормативной русской лексики.

5 *Золотая подземная река* (1985) – одна из первых инсталляций Кабакова, представлявшая собой длинную череду пюпитров с текстами для чтения.

6 Имеются в виду первые, наиболее «экзистенциальные» акции группы *Коллективные действия* (*Появление*, 1979, и др.).

7 Шизоанализ – см. примечания к тексту Монастырского *ВДНХ – столица мира*.

8 Имеются в виду акции четвертого тома *Поездок за город* (1985–1987), подчеркнуто и сложным образом «скучные» (*Обсуждение-2* и др.)

9 Шварцман М. М. (1926–1997) – живописец неофициального круга.

10 Сорокин В. Г. (р. 1955) – писатель, выходец из круга московского концептуализма.

11 *Звезда любви* – машинописный сборник текстов московского концептуализма, составленный П. Пепперштейном.

12 Статья не опубликована. На северо-западе Москвы жили в момент написания статьи сам П. Пепперштейн, И. Кабаков, И. Чуйков, А. Монастырский и другие представители московского концептуального круга.

13 Иерархии Аэромонаха Сергия – системы квазивоенных и квазишпионских иерархий в кругу Номы, написанные А. Монастырским и В. Сорокиным (1986) от имени некоего аэромонаха Сергия.

14 Группа *Чемпионы мира* (Г. Абрамишвили, К. Латышев, Б. Матросов и др.) была активна в Москве во второй половине 1980-х.

Инспекция Медицинская герменевтика

Сергей Ануфриев, Павел Пепперштейн

Мифогенная любовь каст
(Глава из романа)

Глава 9
Священство

Вокруг, до самого горизонта, дышал бесконечный Творог, белоснежный, теплый, по вкусу напоминающий пасху. Где-то в неизмеримой глубине Творога раскрывалось темное нагноение с каверной. Дунаев ощутил восторг и блаженство конечного достижения и в то же время острый ужас перед этим гнилым Овражком в сверкающей массе Творога, перед этой дырой, таившей в себе чистейшее, как алмаз, Неизвестное. Сквозь него прошел блаженный вкус Творога, сдержанно-сладкий, вечно-свежий и пресный, неописуемый, и этот вкус содержал в себе все время, от начала и до конца, и всю вечность, и непостижимо свернутое в себе пространство. И вся сложность, и вся простота этого вкуса были неисчерпаемы, и мимолетны, и так захватывали дух! Первозданное неведение вещей... Постепенно он стал ощущать некую беготню и, присмотревшись, увидел множество маленьких православных священников, бегающих быстро туда-сюда, как в немом кино.

Они строились в торжественные шеренги и, наконец, двинулись на Дунаева, колоссальной медленной армией крошечных сверканий, в бело-золотых, черных и зеленых облачениях, в золотых митрах и расшитых камилавках, с хоругвями, помахивая серебряными кадилами, в которых курился ладан, с величественным невнятным пением.

Они надвигались плавно, в колыхании свечных огоньков и воскурений приближаясь по воздуху прямо к глазам Дунаева. Вскоре он уже мог разглядеть их лица, четкие, как крылышки насекомых под увеличительным стеклом. На всех лицах лежала печать невыносимой старости, глаза были заплаканы, и слезы струились по морщинистым щекам и застревали крупными отсвечивающими каплями в седых бородах.

Благолепие их пения заставило и Дунаева расплакаться, и он даже прошептал новыми (чересчур влажными и холодными) губами слова молитвы, всплывающие откуда-то из глубин памяти: «...Яко тает воск от лица огня...»

Процессия приближалась к нему, и впереди стоящие священники стали кадить ладаном и брызгать ему на щеки, глаза и подбородок святой водой, пока старец с двумя древними крестами на груди читал молитву «На освящение морских судов». Дунаев почувствовал вкус их слез и подумал: «Наверное, меня отпевают», – а потом догадался: «Отпевают не меня, себя отпевают», – и внутри привычно ухмыльнулся закаленный безбожник.

– Души-то у меня теперь, наверно, и нету. Нечего отпевать. Не по адресу пришли, попики! – крикнул он яростно, отчего несколько священников у его рта отлетели назад и смяли сзади стоящих. Все они зажали уши.

– Мы не попики, – сказали голоса ему прямо в ухо.

Отвращение к попам, вдруг нахлынувшее как будто из прежней жизни, так же внезапно и схлынуло. Он затих, и мощная всесильная Литургия зазвучала у него прямо в голове: поющим голосам не было предела, и золотистая сила, словно бы поджаренное, горячее и заскорузлое сияние, била по губам, вливалась в ноздри, заливала глаза. Священство ликовало, и ликование было смешано со слезами, запахом елея и ладана, а также с привкусом еловой хвои и еще одним привкусом – химическим, отчего-то осевшим у Дунаева на губах.

– Мы не попики, мы лесные клопики! – снова выкрикнули голоса в самое ухо, и в голосах звучало брызжущее веселье. Голоса были молодые, девичьи, а может быть, и детские.

Дунаев сладко и радостно засмеялся, и тут два черных монаха в одинаковых простых камилавках, раньше затерянные в пестрой толпе белого духовенства, отделились и достали из воцерковленного Творога какое-то существо, видимо, святое.

Это была девочка, обутая в белые перистые шары, состоящие из особо мелких ангелов. Глаза ее были закрыты, а одежда была какая-то мятая и неопределенная, как на старой кукле, долго пролежавшей на скамейке в осеннем саду под затяжными дождями, когда рядом на даче неумело затапливают печку и в ожидании ежевечернего спиритического сеанса пьют чай с вареньем и читают вслух Ренана или *Князя Серебряного.* Девочка, видимо, спала, так как монахи несли ее осторожно, медленно. Их румяные старческие лица при этом лучились от радости.

Дальше сделали вот что: вырвали Дунаеву клок волос на макушке, затем основанием медного креста выдолбили или вырыли в голове что-то вроде норки или могилки (больно ему не было, плоть казалась рыхлой и податливой, как земля, а костей вообще не чувствовалось). И в эту норку уложили спать девочку, предварительно отпустив на волю мириады мелких ангелов, окутывавших ее ноги.

Ангелы порхнули и равномерно покрыли всё, как снег.

Девочке в норку постелили постельку из парчи, а потом накрыли одеяльцем.

Замазали рану елеем и воском и сказали Дунаеву:

– Зовут ее Советочка, потому что советы подает. Ты за Советы сражаться идешь, вот за ее советы и сражайся. И знай: советская земля – это твоя голова теперь. А первое имя ее – Машенька-Котомка, потому что соблюла невинность ради Котомки, а потом ею ради Пирожков пожертвовала. И сама Пирожком стала, а Начинки никто не пробовал. А третье имя ей – Снегурочка, потому что, будучи Пирожком, прыгала с другими девочками через костер и вдруг растаяла. Тогда ее стали лепить в разных местах из снега, а Дед этих снегурочек скатал в ком, смешал снег с тестом и Колобка сделал. А тот пошел куролесить, на Лису попал. А как откинулся с Лисы, так совсем остервенел и Бо-Бо стал. А теперь все изменилось. Откидыш в избушку вернулся и спит. А из остатков выпестовали в Твороге другую девочку, ножки ей Премудрым Медком мазали, и это ангелов сильно привлекало. Они обседали и ножки лизали, медок слизывали. А от ангельского лизания святость вверх шла, и в святости этой она выпекалась. Ты ее зря не буди, пусть в головке спит-почивает, а как крутизна нагрянет да прижмет тебя по узкому или по широкому делу, так ты ее кликни – она совет подаст. Это у нас самая новенькая, самая молоденькая покровительница

родимых краев, и это тебе бесценный подарочек и благословеньице от нашего Священства, потому как ты теперь важной нелюдью заделался и за людей побиться должен. Теперь ты Колобком будешь, и нарекут тебя Сокрушительный Колобок, потому что выпестуют в тебе Чудовищную Мощь да и поддадут ногой под зад. Иди, тайные правды учи, только хуй не дрочи.

– Да что вы... разве же я... – мягко и расслабленно мотал головой Дунаев. – Что вы, попики.

– Мы не попики, мы слоны да тропики! – вокруг рассмеялись, грянул колокольный звон, Священство расступилось, и парторгу открылся путь внутрь Творога – страшная гнилая дыра по имени Овражек. Он двинулся туда, куда его неодолимо влекло, и сквозь мякоть, сыворотку и слоения увидел в конце сужающегося коридора черную поляну и на ней белую избушку, покрытую как бы инеем, а возможно, и клеем.

В этот момент видения схлынули, и Дунаев снова был один в лесу, а вокруг была ночь. Он нашел себя лежащим в какой-то грязи. Воздух был наполнен запахом воды и нежным шелестом: шел ночной дождь. Видимо, его холодные капли, упав на лоб человека, пробудили его к жизни от навязчивых грез. Он встал и, шатаясь, прошел несколько шагов. Подняв мокрое лицо от земли, он увидел впереди, среди расступающихся деревьев, черный контур крыши и печной трубы, из которой вился слабый дымок, белеющий на фоне ночного неба. Сквозь ветки и тьму тускло светился огонек в окне.

<1990-е>

Роман *Мифогенная любовь каст* (1990–1995) был начат С. Ануфриевым и П. Пепперштейном весной 1990 года в Италии, во время первой большой поездки Ануфриева и Пепперштейна в Западную Европу, и писался на протяжении нескольких лет, причем параллельно проходили чтения уже написанных глав. Вторая часть романа (с 1997) написана одним П. Пепперштейном.

Действие романа происходит в годы Второй мировой войны. Герой романа парторг Дунаев, раненый и контуженный в самом начале войны, отстав от своих, оказывается вовлечен в мир магических сил, где ведет свою собственную войну с силами зла, принимающими совершенно разные воплощения. Роман является продолжением стратегии «антидепрессивной обработки» пациента (русской культуры), но не путем анализа мифов, а, напротив, путем их «возгонки», инсценировки и иллюстрирования. «...Наша функция по отношению к русскому роману была вентиляционной, мы создали систему продува внутреннего стержневого пространства русской литературы, чтобы в нем не возникали какие-то тромбы, какие-то соли не накапливались. Мы обратили внимание именно на те зоны, где есть или были эти отложения, блоки». – (История группы *Медицинская герменевтика*, рассказанная Павлом Пепперштейном в беседе с организаторами выставки. – *Полюс холода. Инспекция Медицинская герменевтика и русское искусство 1990-х годов.* Paris: Ecole Nationale superieure des Beaux-Arts, 2000, с. 272).

Текст печатается по изданию: С. Ануфриев, П. Пепперштейн. *Мифогенная любовь каст.* – М.: Ad Marginem, 1998.

Андрей Монастырский

Перегоны и стоянки
Комментарий

При переездах с места на место, путешествиях, временных остановках мы попадаем в особый эстетический мир, на который обычно мало обращаем внимания. Мы поглощены мыслью скорее добраться до конца, до пункта назначения, пережить в не очень приспособленном для жизни пространстве перегонов и стоянок некомфортно тянущееся время – под однообразный стук колес, ураганные шумы встречных поездов, гудков, под разного рода металлические лязги, скрипы, свистки. Кроме того, у нас постоянно перед глазами различные плакаты, объявления, расписания, инструкции как себя вести и множество символических эмблем, блистающих серебром и золотом на униформах проводниц, машинистов, контролеров, ревизоров в виде крылышек, колес, перекрещивающихся шпал, серпов и молотов, форменных пуговиц и т. п. То есть все эти нежилые пространства и помещения – железная дорога, станции, метро, автобусы, аэропорты и т. д. – украшены предметами искусства, которые в силу своей координационно-функциональной символичности имеют очень любопытное эстетическое качество: они обладают необычной мощью воздействия на зрителя, если их взять самих по себе, вынуть из той среды, где они являются, вернее, воспринимаются свободным, гражданским взглядом как украшения или указатели.

Выпадая из этой среды, где они воспринимаются нами чаще как украшения, и становясь предметами рассмотрения как самостоятельные произведения искусства, эта их функциональная мощь, принадлежность к тотальной координирующей нежилой системе «перегонов и стоянок» начинает настолько преобладать, настолько энергетически перекрывает наши экзистенциальные способности воспринимать предметы искусства, что мы их совершенно не принимаем за таковые, – мы оказываемся как бы перед «ничем», никак не реагируем на эти эмблемы и шумы, как если бы нас облучали невоспринимаемыми зрением и слухом ультразвуковыми и инфракрасными сигналами.

Однако наше тупое молчание перед такими предметами при длительном их восприятии постепенно переходит в чувство неуютности, подавленности, в нежелание их видеть. Дело в том, что та самая подспудная энергия нежилых пространств «перегонов и стоянок», эстетику которых образует вся эта грандиозная система знаков и сигналов и которая излучается из каждого ее элемента, незаметно внедряется в наше сознание, порождая чувство неловкости, «чего-то не того», неприятного. Энергия этого неживого, нежилого, проникая [в] нас, создает эстетическое впечатление «существования не на своем месте», рождает тягу, желание куда-то идти, что-то обрести, найти, то есть «прибыть в конечный пункт назначения», который не воспринимается как очередная «стоянка», а ощущается как нечто другое, как место, где ты, наконец, будешь отпущен от наваждения вечного путешествия неизвестно куда и зачем.

Украшения, эмблемы и символы, используемые в молитвенных домах, церквях, храмах, дацанах и т. п., также незаметно и исподволь рождают это чувство. Постепенно становится ясно, что «конечный пункт назначения», куда тебя выталкивают, вернее, куда ты сам под воздействием всех этих украшений «выталкиваешься», – это смерть или, в другом случае, для натур более нервных, спешащих, жаждущих, чтобы все это свершилось как можно быстрее, здесь и теперь, «конечный пункт назначения» превращается в напряженное ожидание Страшного суда, конца света и других чудесных, духовных событий («...И даруй нам бодренным сердцем и трезвенною мыслию всю настоящего жития нощь прейти, ожидающим пришествия светлаго и явленного дне Единородного Твоего Сына...». Из молитвы св. Василия Великого, помещенной в «утренние правила» православного молитвослова)[1].

Более простое отношение к «перегонности» и «стояночности» жизни можно увидеть на наших кладбищах. Нередко на могильных плитах можно прочитать такого типа надписи:

«Вот моя могила
Здесь лежит мой прах
Я давно уж дома
А вы еще в гостях».

Возможно, что именно русский народ, разбросанный по огромной территории своей страны и вынужденный часто (в основном в принудительном порядке) куда-то ездить, преодолевать гигантские пространства, особо чувствителен к «недомашней» атмосфере жизни, к своему «гостевому» положению на земле, что выражается у него в сильной склонности к разного рода гулянкам, пьянкам и т. п.

Одним словом, специфика всей этой «перегонно-стояночной» эстетики состоит в том, что она – по необходимости или по неспособности измениться – рождает пространство, в котором трудно жить, и время, которое нужно преодолеть, пережить, перетерпеть.

Интересно, что духовно-транспортная и бытовая транспортная эстетики, имея одну основу на семантическом, глубинном уровне (идея «перегонов/стоянок»), сцепляются друг с другом и на поверхностном уровне, на том уровне формы, где идея воплощается в материал – и там и там (в разных, правда, пропорциях) мы оказываемся среди сияющего золота, сверкающего серебра, ярких интенсивных цветов-знаков, а в духовных текстах (суфийских, даосских, буддийских, христианских) используется чисто транспортная лексика – слова типа «путь»[2], «путешествие», «восхождение», «стоянка» (суфизм)[3], «продвижение», «достижение» и т. п.

Итак, несмотря на свое златоблещущее великолепие, или, может быть, именно благодаря ему (тут полезно вспомнить рассказ *Незабвенная* Ивлина Во[4]), транспортная эстетика, транспортное художественное пространство, как бы олицетворяет для нас один полюс нашего бытия – ущербности, разомкнутой несведенности (по *И Цзин*[5]) и даже «затемненности», мрака, нежизни, совсем близкой к хайдеггеровскому Ничто. Другим полюсом нашего бытия, Сущим или достаточностью, цельностью, светом, жизнью является для нас отпущенность в свободу безмятежного, ненаправленного скитания, сидения, лежания, гуляния и т. д. и т. п.

Но перед этим желанным миром свободы есть еще «пункт конечного назначения», который как бы смыкается с ним, на самом же деле, будучи пунктом – некоей абстракцией, лежит в самой глубине (или на самой вершине) транспортной структуры.

И действительно, когда мы едем на отдых, на курорт, в деревню и т. д., мы вынуждены пройти этот пункт, прорваться сквозь его транспортную толчею эмблем и шумов, обступающую нас там с той же силой, как и в пункте отбытия. Заметим, что полустанки на пути нашего следования значительно менее агрессивны в своей нежилой транспортности, чем эти крайние пункты.

Если пункт отбытия вводит нас в нежилое пространство, является только как бы входом без выхода, то конечный пункт – это выход из него. В нем уже потенциально заложено что-то приятное, облегчающее, сулящее – как смерть – разрешение всех проблем. Хотя он (как и смерть) кульминационен в своей художественно-транспортной полноте: там мы слышим последний самый сильный лязг тормозов (нечто вроде агональных судорог и всхлипов), в то время как из пункта отбытия мы отъезжаем мягко, почти неслышно (как и не помним момента своего рождения, криков при «входе в свет»).

Интересно, что и в значении самих слов «ПУНКТ ОТБЫТИЯ» и «ПУНКТ ПРИБЫТИЯ» заложено указание на описываемое нами транспортное художественное пространство, сами эти слова его характеризуют, очерчивают его границы: ОТБЫТИЕ, то есть уход от бытия, вступление в неживое, нежилое пространство перегонов и стоянок, и ПРИБЫТИЕ, то есть приближение к жизни, к бытию, но именно только пока еще приближение к нему, но не оно само.

Сама жизнь ассоциируется для нас с моментом импровизации, неожиданности. Она импровизационна (в рамках возможностей и основных законов) в том смысле, в каком импровизирует природа в разные времена года окрашивая, изменяя листья деревьев, поля, небо различными цветами, всегда новыми, в меру неожиданными изменениями в атмосфере, освещении и т. д. Так же жизнь, чувственная отпущенность связывается у нас с музыкальной импровизацией, с течением отпущенного времени, разнообразием тональных переходов, тем, мелодий, смен музыкальных настроений.

В транспортной эстетике, как и вообще в транспортном мире, всякая импровизация категорически запрещается: поезда должны ходить в срок; лязг колес должен быть опреде-

ленным (иначе что-то сломалось в механизме); свистки, гудки должны быть точно рассчитаны как сигналы; эмблемы указывают, кто есть кто в транспортной иерархии управления всей коммуникационной системой «перегонов и стоянок».

Художественное транспортное пространство как бы застывшее, неподвижное, как лицо мертвеца – таково оно и должно быть, – и оно должно быть нами как можно быстрее преодолено, как мертвец должен быть зарыт или сожжен до тех пор, пока он не начал разлагаться. Длительное нахождение в транспортном пространстве так же угнетающе и разрушительно действует на психику, как воздух на мертвую плоть.

Итак, если транспортное пространство рассматривать с эстетической точки зрения, то есть как пространство художественное, то обнаруживается любопытная и неожиданная его топография. Она представляет собой невероятной сложности систему переплетений (железные дороги, туннели метро, маршруты наземного транспорта, невидимые авиалинии) с узлами вокзалов, полустанков, троллейбусных и прочих остановок, магазинов, гостиниц, пунктов служб быта, кладбищ и, наконец, самые крупные, самые сияющие и весомые ее узлы (в художественном смысле) – часовни, церкви, храмы, ступы, соборы, монастыри и т. п. Так художественное транспортное пространство смыкает, соединяет на плане выражения, казалось бы, совершенно различные и даже просто прямо противоположные – в смысле «земля – небо» – предметы.

В акции M^6 мы и пытались смоделировать транспортное художественное пространство в его «небесно-земной» цельности, выявить наличие этой связи. Причем мы хотели сделать это не лобовым приемом, а постепенно, слегка, как бы издали – не нарушая плана чувственного переживания события – намекнуть на двусмысленность привычного всем пространства «перегонов и стоянок», незаметно сцепляя элементы духовно-транспортной и транспортно-бытовой эстетики и, в процессе осуществления акции, перевести их эмблематику с уровня украшений на уровень самодостаточного предмета для созерцания – произведения искусства.

Для создания звукового плана, звуковой среды акции – ведуще-ориентирующей – мы сочли наиболее подходящей для наших целей звуковую атмосферу метро.

В пункте «отбытия» мы поставили магнитофон с записью лязгания эскалатора, обладающего двойным значением. Его можно было понять и как звук, «выводящий» из-под земли на поверхность, как своего рода указание на начало «восхождения», и в то же время, наоборот, как низводящий, уводящий вниз, под землю, в «преисподнюю».

В чувственно-символических условиях полевой акции, где место действия одновременно является и реальным загородным полем, покрытым травой, окруженным лесом, и демонстрационным полем с его идеальными знаковыми параметрами, этот первый магнитофон включал сразу два плана: невидимый духовный – «восхождения/низвержения» и налично-бытовой, создавая звуковую, реликтово-техническую атмосферу транспортной среды с ее однообразным железным лязганьем.

Подходя к промежуточной стоянке, к столику, и глядя в бинокль на пункт отбытия, зритель видел на двух организаторах, координаторах акции, золотые и серебряные эмблемы (крылья и шар), которые воспринимались как украшения, висящие на груди Паниткова и на груди Монастырского, выступающих (на плане внутридуховной, иконографической традиции) в мистической роли «охранителей ворот», «стражей» входов/выходов в центр мандалы[7], которым оказывалась – с точки зрения зрителя, стоящего у столика, – исходная позиция пункта отбытия и которая на самом деле – и в бытовом отношении, и в глубоком, символическом смысле – являлась свободной зоной, своего рода «раем», откуда можно было и не выходить, главное же – не входить в транспортное пространство.

При взгляде издали (то есть при взгляде более-менее свободных участников, а не организаторов «путешествия») эмблемы крыльев и шара читались как украшения так же, как украшениями читаются нами во время переездов схожие эмблемы на униформах транспортных служащих, хотя на самом деле они есть не что иное, как символы реальной власти и силы в невидимом духовном или социально-координирующем наши передвижения пространствах.

Но здесь их дальний блестящий и малоразличимый промельк (как крылышко проводника, промелькнувшее мимо нас, когда он разносил чай по купе) только как бы украсил пункт отбытия, развлек глаз, и не более того. В реальных условиях полевого действия во время акции (в отличие от пространства нашего дискурса, где мы сейчас находимся) они не читались и не должны были читаться как символы власти, как охраняющие орудия уже запертых ворот, как указание на невозможность возвращения.

Фиолетовый («молитвенный») цвет покрывала столика скрывал под собой – как это видно из описания акции – информационные объявления о названиях станций московского метро, записанных на магнитофоне, спрятанном под столиком. Наличие этих объявлений и текста инструкции перевешивало созерцательность ситуации, усиливало акцент на транспортно-бытовой среде стоянки, которая в визуальном развертывании (при взгляде в бинокль на золотые крылья и серебряный шар возле фиолетового покрова) читалась более «духовной». Зритель вынужден был двигаться дальше, вступать в зону следующего перегона. Он брал (по инструкции) свисток, свистел в него и, слыша ответный сигнал, шел в его сторону. Причем свисток, которым пользовался зритель, имел двойную смысловую фактуру – это был мундштук от продольной деревянной флейты и, хоть он издавал только один тон – как сигнальный свисток, – в то же время тон его был мягким, музыкальным. В нем соединялось как бы два звуковых мира – чисто сигнализационный, информационно-функциональный и свободно-музыкальный, почти эстетически достаточный для восприятия.

Гудок отхода, который издавал зритель, вызывал уже целый каскад, правда, пока еще ориентирующей, координирующей движение зрителя, но все же музыкальной импровизации (игра С. Летова на духовых инструментах). По мере приближения к музыканту, спрятавшемуся в лесу, наш зритель-путешественник как бы на время выпадал из нежилого пространства перегонов и стоянок в живую среду вытягивающей его оттуда импровизации – так бывает и в метро, и в поезде, когда кто-нибудь вдруг включит магнитофон с музыкой или запоет под гитару, или с улицы в окно проезжающего поезда донесутся звуки оркестра.

Эта облегчающая, оживляющая волна свободы, однако, выбрасывала зрителя дальше, – он неминуемо должен был достичь запланированного пункта прибытия, где его должен был встретить последний, самый громкий лязг и скрежет (звук мчащегося по туннелю поезда метро на магнитофоне под шаром) и крупномасштабные эмблемы своего рода координационного ЦЕНТРА – золотые двухметровые крылья, парящие над серебряным большим шаром, которые теперь уже даны зрителю не издали, не в виде украшений, а как самостоятельные предметы для рассмотрения, как произведения искусства.

Выше мы говорили о том, что эмблемы такого рода, вынутые из контекста, из функциональной системы ориентиров и маркировок, постепенно начинают мощно давить на сознание – на них нельзя долго смотреть, ибо они своей «неживой» силой отражают от себя смотрящего – не как зеркало отражает собой, а именно отталкивают, отбрасывают от себя, выступая здесь уже непосредственно в качестве орудий невидимых сил и властей. Возникает желание уйти от них вбок или куда-нибудь за них, отстраниться, чтобы не видеть их и не чувствовать излучаемую ими «нежизнь». Также и при длительном взгляде на ритуальные предметы человек начинает впадать в транс, в какое-то мертвенное оцепенение или истерию. Одним словом, художественное центрирование этих эмблем, а, главное, фокусирование на них зрительного взгляда создает некомфортную психическую ситуацию – это все равно как долго смотреть на солнце – невыносимо и крайне неприятно, в то время, впрочем, как смотреть на лес или поля, освещенные солнцем, доставляет большое удовольствие и в высшей степени приятно (кстати, день проведения акции был чудесным солнечным днем – это был как раз такой двусмысленный «золотой день», по выражению Э. Булатова[8], который мы и описываем).

То, что этот отталкивающий эффект работает именно так, как мы и предполагали, мы обнаружили, когда в конце акции подошли к шару с крыльями: все зрители находились за ним или где-нибудь в стороне – никого не было перед сверкающими золотом и серебром гигантскими эмблемами.

Что касается звука, шедшего из прикрытого сухой травой магнитофона, лежащего под шаром, то он уже совершенно не воспринимался как технический – это был, в соответствии с визуальной эмблематикой парящих над ними блистающих «сил», чисто мистический реликтовый звук, как бы «добытийственный» – вой хаоса, застывший вопль прорывающегося Ничто, мрака, нежизни.

Но стоило было зрителю отойти за эту громыхающе-сияющую небытием и потусторонностью конструкцию «НЕПОДВИЖНО ЛЕТЯЩЕЙ ВЕЧНОСТИ НАД ПРЕИСПОДНЕЙ», как ухо его улавливало дальние звуки скрипки (так, впрочем, должно было быть по плану, но по организационным причинам магнитофон оказался слишком близко к конструкции и звук скрипки примешивался и даже перекрывал вой третьего магнитофона прямо у самой конструкции), то есть ухо его должно было уловить, если бы он зашел вглубь леса метров на 20 от конструкции (что случилось бы неизбежно из-за вышеописанного эффекта «отталкивания» эмблемной эстетики), звуки ностальгически-сентиментальной *Музыки на краю*[9]. Она как бы вытягивала его из небытия «конечной станции назначения» в пространство свободной жизни, призывала, будучи ей сродни, к созерцанию «увядающей красы» осенней природы. Эта музыка была на самом краю, на обрыве пространственно-транспортных структур «перегонов и стоянок», она уже граничила с миром полной отпущенности от ожиданий необычных транспортно-духовных переживаний, с миром прогулок за городом, наполненном личной тишиной и личными впечатлениями, далекими от известных замыслов, известных путей и станций.

20.9.83

Текст был написан как комментарий к акции *М* группы *Коллективные действия* и помещен Монастырским в третий том машинописного сборника *Поездки за город* (1985). Опубликован в кн.: *Коллективные действия. Поездки за город*. М.: Ad Marginem, 1998, с. 234–239. «Железнодорожная» тема была одной из центральных в кругу обсуждения московского концептуализма, но у Монастырского она приобретает более экзистенциальный и метафизический характер, чем у Кабакова (неопубликованное эссе *Два железнодорожника*). Печатается по тексту, предоставленному автором.

1 Точная цитата из одной из традиционных в православии утренних молитв.

2 Имеется в виду один из традиционных переводов китайского слова «дао», ключевого понятия в даосизме и конфуцианстве.

3 Имеется в виду суфийское учение о тарикате (мистическом пути прозелита), который ведет к Богу через остановки – три ступени истинного познания, венчаемого слиянием с познаваемым.

4 Повесть Ивлина Во *Незабвенная*, переведенная Борисом Носиком (человеком, близким к кругу московского концептуализма) и построенная на мотивах смерти и ее «украшения» (героиня работает гримершей трупов), упоминается в целом ряде текстов московского концептуализма.

5 *И Цзин – Книга перемен*, каноническое сочинение китайской философии. Одна из его частей, широко известная как гадательная книга из 64 гексаграмм, символизирующих различные состояния и стихии, в эстетическом универсуме Монастырского является одной из основных референций и важнейшим источником его поэтики (нумерологические операции, стремление к замкнутой структуре, эзотеризм).

6 Описание акции *М* см. с. 408.

7 Мандала (др.-инд. «круг», «диск») – один из основных сакральных символов в буддизме, иногда интерпретируемый как универсальная психокосмическая модель, в которой художественное и культовое сливаются. В космогоническом плане – модель вселенной; в ритуальном – магический знак, обычно круглой формы с вписанными в него другими фигурами, где в центре находится объект почитания. Одно из ключевых понятий в текстах Монастырского, чаще всего построенных на выявлении и описании пространственных форм символизации и архивирования сакрального.

8 Булатов, Эрик (р. 1933) – художник, один из зрителей акции *М*, оставивший о ней рассказ (помещен в переиздании *Поездок за город*, см. выше).

9 *Музыка на краю* – дуэт скрипки и фортепиано, записанный специально для акции *М*. Акцент на фонограмме, в плане которой и происходит основное действие, – особенность акций третьего тома *Поездок за город* (1983–1985).

Андрей Монастырский

ВДНХ – столица мира
Шизоанализ[1]

– А что это за воздушные шары? – удивился Незнайка. Снежинка и Синеглазка засмеялись.
– Это арбузы, – сказали они. – Разве вы никогда не видели арбузов?
Н. Носов. Приключения Незнайки и его друзей

«Бык на крыше»
Название балетной сюиты Дариуса Мийо

Брынди, брынди, балалайка,
Под столом сидит хозяйка,
На столе идет война –
Черти гонят колдуна.
Детский фольклор 1986 года

Гуляя с ребенком солнечным сентябрьским днем на ВДНХ, мы попали в довольно пустынный район выставки, где находится фонтан *Золотой колос*. Так получилось, что, живя рядом с ВДНХ и нередко там бывая, я в сознательном возрасте никогда не забирался в эту часть выставки. И последний раз, помню, был там в детстве, с родителями. Стоя у пруда и смотря на огромного быка на крыше одного из павильонов (лет в 17 мне очень нравилась музыка *Бык на крыше* Д. Мийо, одного из композиторов французской «шестерки»)[2], на меня нахлынули ностальгические воспоминания о тех далеких временах, когда все воспринималось в прямом чувственном и функциональном значении, когда мир только познается и поэтому он волшебен, нов и великолепен. В голове еще нет никаких гносеологических решеток, рам, нет никакого застывшего «знания» мира, а есть только процесс его бесконечного (как тогда кажется) познания, знакомства с ним.

И вот, оказавшись в этом замечательном ностальгическом месте, я с ужасом следил за своим теперешним взглядом на все, что меня окружает, за непрерывным шизофреническим сканированием несуществующих миров. Я обнаружил, что меня окружают не красивые виды, забавные здания, перспективы, а знаковые ракурсы, которые тут же сложились в целостную знаковую картину, в иконографическое пространство этого района ВДНХ. И вот что в итоге у меня получилось.

* * *

Коллективное бессознательное русскоязычного региона выстроило свою, так сказать, «корневую» и «целевую» сакральность, т. е. свое коллективное сознательное, в виде мандалы[3] руководства не на Красной площади, как это может показаться на первый взгляд, а на ВДНХ.

Известно, что основная идеологема коммунистов – это рай на земле, и попасть в этот рай («спастись») можно только путем социально-экономических преобразований народного хозяйства, в которые должно быть задействовано все общество. Но ведь любая идея склонна к трансцендированию, метафизической автономизации, и по законам трансцендирования она тут же материализуется в знаках и символах. «Народное хозяйство» как идея в процессе трансцендирования, символизации и харизматизации советского общества выстроилось на ВДНХ в сложнейшую констелляцию означающих. Это колоссальных размеров мандала, храм на открытом воздухе, место бога в котором занимает само коллективное сознательное (коммунистический коллектив), опредмеченное в виде символа фонтаном *Золотой колос*. Он возвышается в центре большого пруда (если рассматривать план ВДНХ «вертикально», то он расположен на самых верхних «небесах») и покоится на рогах изобилия, из которых вываливаются фрукты, овощи и т. д. Состоит фонтан из одиннадцати золотых лепестков, двенадцатый сделан в виде трилистника. Интересно, что «райские блага» вываливаются из него снизу, в воду. Но с каких же «небес» они сваливаются, где их производят?

Самое большое сооружение на выставке – павильон *Космос*. Вообще «космос» (как порядок) – довольно сложное понятие. В политеистических религиях в космосе обитают и боги, и люди, в монотеистических – бог создает космос, сам пребывая в неизвестности. В сакральном пространстве ВДНХ «бог» (как коллективное сознательное) пребывает вне «космоса», на земле (точнее, на воде, но об этом чуть позже), так как «космос» опредмечен отдельным павильоном.

В мандале ВДНХ «космос» представлен как «небеса», причем диалектические, и вот почему.

Если стоять лицом к павильону *Космос*, то справа и чуть в глубине находится комплекс павильонов животноводства, где демонстрируются свиньи, коровы, кони, овцы и т. п. На одном из этих павильонов установлен грандиозных размеров бык, которого как бы смиряет гипсовый титан-атлет. Очевидно, что это символ природы, которая является для местной идеологии «мастерской» и с которой, как с хаосом, человек должен работать, чтобы упорядочивать его, преобразуя в космос.

Теперь опять перейдем влево от павильона *Космос*, где находится фонтан *Золотой колос*, встанем напротив него и посмотрим вверх. Мы увидим прямо перед собой огромный купол *Космоса* и гигантского гипсового быка слева от него – они находятся почти на одной высоте и в одном масштабе. Если мы будем двигаться по левому берегу вдоль пруда, огибая *Золотой колос*, мы увидим, как фигура быка с титаном постепенно наплывает на купол *Космоса*, как бы погружаясь в него. То есть эта дорожка вокруг пруда так устроена (место вокруг пруда называется Грузинский сад), что наглядно демонстрирует процесс упорядочивания, освоения Космосом Хаоса, сама являясь сакральной и символизируя путь упорядочивания, путь «дао». Теперь нам становится понятным, откуда берутся «райские блага», вываливающиеся снизу из рогов изобилия фонтана *Золотой колос*: они сваливаются с «диалектических небес», а комплекс из этих четырех элементов – *Золотой колос*, «Бык на крыше», *Космос* и сама дорожка, откуда виден весь этот процесс, – олицетворяет сокровеннейший пафос всей сакральной топографии ВДНХ – «низведение небес на землю», то есть строительство рая на земле.

Важность понятия «космос», причем в динамике его «заземления», подчеркнута еще тем, что ВДНХ окружена как бы диффузной зоной, где энергетика этого сакрального «космоса» как бы ослабевает, переходя в обыденность. Так, рядом с ВДНХ находится огромная гостиница *Космос*, кинотеатр *Космос*, множество улиц, связанных с космосом – Аллея Космонавтов с обелиском *Ракета* и памятником Циолковскому, проспект Королева, улицы Кибальчича, Кондратюка, Цандера и т. п.[4]

Но вернемся на сакральную дорожку в Грузинский сад, откуда так хорошо просматривается весь диалектический сакральный центр ВДНХ. Двигаясь по ней дальше, наблюдатель – как раз в том месте, где Бык «входит» в купол *Космоса*, – повернувшись на 180 градусов, видит перед собой небольшой павильон *Бытовые услуги*, который стоит недалеко от пруда на возвышении, окруженный деревьями. В каком-то смысле он представляет собой высшую точку трансцендирования усилий коллективного бессознательного, буквально – «тот свет». И местоположение павильона, и его удивительная архитектура (такие домики можно представить себе только в стране Незнайки и его друзей-коротышек из сказки Носова), и то, что он почему-то не обозначен на план-карте ВДНХ, делают его как бы совершенно инородным, вынутым из грандиозной панорамы и топографии всего комплекса выставочных павильонов. Это ощущение усугубляется еще тем, что справа от него, совсем рядом, представлены как бы самые сакральные «низы» мандалы – павильон *Водное хозяйство и мелиорация*, т. е. стихия воды, где все зарождается, сила инь и тоже в каком-то смысле хаос, корреспондирующий с Быком на крыше. Но если Бык на крыше – это хаос верхний (сила ян), то *Водное хозяйство* – как бы «нижний» хаос (инь). Фонтан же *Золотой колос* находится как раз между этими двумя необузданными силами. Кстати, в этой ситуации «двойного хаоса» выявляется и «нерентабельность» всей этой системы «бога» в виде коллективного сознательного, которую и выявляет оно само: ведь фонтан *Золотой колос* стоит посередине пруда, и «райские блага» вываливаются из его рогов изобилия прямо в воду, обратно в «хаос». Но подробнее об этом ниже, когда мы будем рассматривать связи реальной общественно-политической системы и ее ментальной «план-карты».

Итак, павильон *Бытовые услуги* выглядывает из-за деревьев как необыкновенно красивая волшебная игрушка, в которой вечно и радостно живут люди (вроде носовских коротышек), занимаясь самыми обычными делами: стригут волосы, стирают белье, починяют и т. д., одним словом, осуществляют свое вечное, «посмертное» бытие, символизированное этим павильоном *Бытовых услуг.* То есть все эти диалектические, грандиозные муки осваивания хаоса космосом, хоть и тонут в воде, но все-таки каким-то

волшебным образом разрешаются, наконец, в этом месте окончательного райского игрушечного существования.

Причем каждый элемент описанного сакрального комплекса имеет свой пластический аналог в какой-либо конфессиональной традиции. Бык на крыше – из дзенской серии картинок *В поисках быка*; купол павильона *Космос* сделан в стиле католической храмовой архитектуры (только вместо креста он увенчан снопом); павильон *Бытовых услуг* – в стиле ламаистского храма, где помещается рай Амитабхи[5]; а у входа в павильон *Водное хозяйство* стоят огромные колеса мелиорационной установки, как бы колеса все перемалывающей сансары[6]. Фонтан *Золотой колос* решен в библейской традиции: ведь он установлен посередине пруда. Это как бы «дух божий, витающий над водами» до космогонизации хаоса, но он представлен здесь в виде коллектива (колос, в котором много зерен).

Стражами, хранителями всей этой гигантской мандалы являются титаны – огромные позолоченные фигуры мужчин и женщин на павильоне *Космос*, на других павильонах, на арке главного входа, скульптурная группа *Колхозница и рабочий* (за пределами ВДНХ, но совсем рядом). Как известно, в античной мифологии титаны боролись с богами-олимпийцами, а один из них, Прометей (популярный советский герой), дал огонь людям, то есть участвовал в акте «сведения небес на землю».[7]

Но весь описанный мной комплекс – это как бы сакральность в действии, трансцендирование диалектического материализма как постоянного процесса. Но прежде, чем попасть в эту «святая святых» мирового процесса, нужно пройти сначала сквозь стабильные, завоеванные в результате политической и социальной борьбы «принципы» (как бы ареопагитовские «начала»)[8]. В мандале ВДНХ они представлены двумя сакральными пространствами – центральным павильоном СССР (единовластие) и фонтаном *Дружба народов* (единство круговой поруки наций, входящих в состав СССР).

Очень интересным представляется задний выход из ВДНХ (не Северный, а служебный, расположенный на северо-востоке по отношению к Центральному входу. Кстати, интересно, что на официальной карте ВДНХ – что соответствует реальности – Южный и Северный входы ВДНХ расположены на одной горизонтальной линии, почти на одной линии с Центральным входом, что указывает на возможность «вертикального» прочтения пространства ВДНХ). Возле этого заднего выхода находится ряд вольеров с разными видами оленей, в последнем из них помещаются северные олени. Это – край мира, край вселенной, который как бы совпадает и с реальной топографией Советского Союза (дальним севером). То есть сакральная топография замыкается на реально-географическую, очень четко очерчивая края коллективного сознательного региона. Очевидно, что принцип символизации и «опредмечивания» коллективного бессознательного в сознательное – синергетичен. Целостность и гармония его сакральных значений выстраиваются и меняются постепенно, и не по воле одного человека или группы людей, а как бы сама собой, то есть шизофреническая план-карта (о которой идет речь в *Даре Орла* К. Кастанеды)[9] опредмечивается в процессе вживания коллектива в целевые общественно-экономические структуры, реальность которых потом уже развертывается и действует как бы под властью этой сакральной «план-карты», властью знака над свободной вегетацией жизни.

ВДНХ – это Кащеево яйцо советской власти, но в отличие от египетских пирамид и сфинксов, древнеримских храмов и т. п., – стабильных символов «начал», под властью которых и произошел процесс омертвения, выморачивания тех культур (но чего не произошло в Китае с его подвижной, «трехлинейной» сакральностью), – на ВДНХ есть и даосско-буддийская динамическая сакральнасть (комплекс вокруг Золотого колоса), которая предполагает постоянное изменение структур и, соответственно, изменение сакральной предметности (самой «план-карты», мандалы). И, казалось бы, совершенно закрытое общество таким образом несет в себе потенциал будущих изменений. Опредметив коллективное сознательное (*Золотой колос*) и представив «тот свет» в виде совершенно детского, сказочного домика «бытовых услуг», коллективное бессознательное, неизбежно рождающее власть знака, необходимую на определенном отрезке истории для стабилизации общества и сохранения культуры, в данном случае постоянно находится под

угрозой самоуничтожения, самоликвидации. Оно обессиливает, коллапсирует в знаке, указывающем на самого себя, постепенно высвобождая психические пространства (совершенно неизвестные) для личностного (а не коллективного) начала, буквально выбрасывая личность в пустоту, где она может или погибнуть, или обнаружить какие-то новые структуры и новую предметность. В каком-то смысле можно сказать, что общество, сакральность которого оставляет для человека свободным только его дыхание (хотя здесь и много гиперболы), потенциально взращивает в каждом своем члене Праджапати[10] (в реальном смысле – шизофреника), дыхание которого порождает разум, разум – богов, а боги – миры (его собственные, патопсихологические).

Советский Союз, кроме всего прочего, как опредмеченный плод немецкой классической философии, причем в ее романтическо-шаманском варианте гегельянства, во-первых, насквозь трансцендентен, во-вторых (в соответствии с романтической традицией ностальгии) его трансцендентность тяготеет к самой древней, ведической, только вместо одного Праджапати, как это было у древних индусов, у нас их в потенции – 250 миллионов, и каждый, в самой сокровенной глубине своей души, чувствует свое космическое одиночество, маргинальность и «не знает радости». Вокруг него – одни символические, необиходные вещи, бездыханные, безжизненные, подобно каменным женщинам фонтана *Дружба народов* (одновременно выражающим суть телесности советских женщин и мужчин), и неподвижные, подобные стволу фонтана *Золотой колос* (указывающего на место экзистенциальных проявлений – только на периферии!). Древний Праджапати, увидев вокруг себя такую картину, не возрадовался (далее цитата): «Он решил: “Я войду в них, дабы вдохнуть в них жизнь“. Он сделался подобным ветру и хотел войти в них. Однако, будучи одним, он не смог этого сделать. Он разделился на пять частей, называемых праной, апаной, саманой, уданой, вьяной...»

Дальше началась История. Что же будет дальше с нашими «Праджапати»? Сейчас почти у всех у них – раздвоение личности, психическое заболевание. Но может быть, им грозит ее «распятерение»? Как раз по числу концов пятиконечной звезды и количеству видов дыхания по Ведам? В традиции шизоанализа в слове «распятерение» можно усмотреть слово «распятие» и остановиться на том, что Россия всегда была жертвой для назидания другим народам: «один делает глупость, чтобы ее не делали многие». С другой стороны – полная неизвестность (ведь в сакральном смысле Советский Союз как бы всегда стоит в самом начале Истории), которая может обернуться и каким-то облегчающим разрешением, зарождением новых общественных структур, и отработанное уже правило коллективного сознательного «сначала дела общественные, а потом личные», ведущее к тому, что все «блага небесные» исчезают неизвестно куда, как это наглядно демонстрирует фонтан *Золотой колос*, может вдруг превратиться в свою противоположность.

Определив ВДНХ как центральную мандалу руководства коллективным бессознательным советского общества, можно пофантазировать на эту тему и дальше в плане того, например, как пересекается сакральное и реальное в общей системе руководства Советским Союзом и в сознании советских людей.

Не секрет, что социально-экономическая система СССР – абсолютный государственный капитализм (монополия) имперского типа. В чем же состоит руководящая функция коммунистов в этой системе? Прежде всего, они осуществляют идеологическое руководство обществом, т. е. имеют дело с идеей, носителями которой является их собственное сознание и сознание «паствы», сознание советских людей. В качестве пастырей, жрецов их функционирование состоит в корректирующем посредничестве между сознанием масс и трансцендентным, которым в данном случае является народное хозяйство, но реальность которого протекает, опредмечивается (особенно на внешнем рынке) в формах абсолютного государственного капитализма. Ведь коммунизма как реальной системы общественно-экономических отношений нет. А социализм – это просто абстрагирование капитализма до его абсолютизации, это как бы Абсолютный Дух капитализма, который можно называть и социализмом (проблема чисто языковая). Следовательно, коммунисты, как люди «оттуда», из будущего, общаются с массами через фантомное, трансцендентное «народное хозяйство», символически опредмеченное ман-

далой ВДНХ, под властью которой они находятся и по «план-карте» которой осуществляют свой чисто концептуалистский перформанс. Мыслеформы этой мандалы и связывают массы и коммунистическое руководство в единое психическое тело коллективного сознательного.

Для коллективного сознательного христианского мира отдельная личность может стать «сознательной» («спастись»), если она «войдет в Ум Христос» (ап. Павел)[11]. Там разработана своя методика этого «вхождения» или богоуподобления, в том числе девять чинов Дионисия Ареопагита, где человеческий ум «возносится», как бы «очищаясь», по психическим уровням: ангелы, архангелы, начала и т. д. Аналогичная система есть и у даосов, и у буддистов («Десять ступеней бодхисатвы»)[12]. Но как же человек может подобиться коллективному сознательному? Какова психологическая, а не номенклатурно-возрастная (октябрята, пионеры, комсомольцы, коммунисты) структура советского коллективного сознательного, которая должна проецироваться на каждую личность, и есть ли в ней иерархия «восхождения»? То есть речь идет о сакральных «чинах» советского сознания. Вероятно, их следует соотносить и определять через описанные нами выше сакральные мыслеформы мандалы ВДНХ. В таком случае сознание каждого советского человека должно включать в себя пять (основных) мыслеформ: «космонавта», «титана», «колосника», «коротышки» и... «грузина».

Что это за «грузин»? Во-первых, пруд с *Золотым колосом* почему-то окружает Грузинский сад, и сакральная дорожка – дао, откуда открывается вся эта панорама, проходит по этому саду. Во-вторых, географически Грузия, входящая в нашу империю, – страна стихий, море и горы, и поэтому «грузинское» сознание наиболее непосредственно, прямо связано с реальностью, в частности – с реальной общественно-экономической системой абсолютного гос. капитализма. Вспомним Сталина – «абсолютная государственность» и рынок – «капитализм», где грузины играют ведущую роль[13]. И, наконец, грузины наиболее активно противостоят этой системе и одновременно определяют ее как империю. Противостоят обычно в своем языковом поведении (а ведь для шизоанализа важен только этот аспект): обычно грузин, едущий на российские рынки продавать фрукты, говорит, что он едет «в СССР». Более того, были случаи, когда на грузинском железнодорожном вокзале объявляли по радио: «Поезд "Грузия – СССР" отправляется в такое-то время с такой-то платформы».

Вот с этими пятью «бесплотными чинами» коллективного сознательного и в самих себе, и в народе и имеют дело коммунисты. В этой системе чин «коротышки» – конечный продукт общества, то есть тот самый искомый нами «сознательный» советский человек, как бы живущий уже «на том свете» в виде Незнайки, Пончика, доктора Пилюлькина, Тюбика и других героев сказки Носова (соответственно своей профориентации).

Похоже, что остальные четыре «чина» не имеют иерархии относительно друг друга, они как-то хаотически сосуществуют, причем в каждом человеке преобладает, как правило, какая-либо одна сущность. «Космонавты» – это авангардисты во всех областях науки, техники и культуры – от Ленина, Циолковского и Мичурина до современных художников-авангардистов С. Гундлаха и С. Ануфриева, которые недавно объявили себя «космонавтами».

«Титаны» – это различные герои войны и труда и почти все советские женщины. «Колосники» – это противоположность «коротышкам», высшее партийное руководство и диссиденты. Это сознание (в личности – подсознание) склонно к самоистреблению и небытию, так как на него замыкается и коллапсирует само коллективное сознательное (местный «бог»), «уподобление» которому невозможно, и поэтому отдельная личность в приближении к этому «богу» всегда чувствует себя как черную дыру, которая бесконечно проваливается сама в себя (эта склонность к самоистреблению проявляется и физически, особенно ярко в 1930-х годах, когда одна часть партии «выедала», причем огромными кусками, другую часть). «Грузины» – это те люди (не обязательно грузинской национальности), на которых все, собственно, и держится. Только они поддерживают реальную связь с реальной системой (работники министерств, торговли, коммуникаций и т. п.). Чаще всего их деятельность носит криминальный характер, и в советской сакральности, по аналогии с христианской, они играют роль «бесов», которых

нужно постоянно перевоспитывать, изгонять или вообще истреблять. Ведь для партийного руководства народное хозяйство – это идеальная трансцендентная система, и идеальными работниками в ней могут быть только «титаны» (типа Стаханова и т. п.).

По-видимому, это и есть «духовная» топография советского «распятеренного» сознания, с которой (и только с ней, а не с реальной системой) имеет дело коммунистическое руководство. В разные периоды истории оно активизирует тот или иной «чин», который становится лидирующим. Во времена военного коммунизма – «титанов», во времена НЭПа – «грузин», в промежутках – «космонавтов»; «колосники» же и «коротышки» – вне всяких изменений, это альфа и омега всей сакральной системы. В самом «высшем» смысле сакральности каждый советский человек (который в середине жизни может быть любым из пяти «чинов») начинает свою жизнь с «коротышки» (детство) и кончает «колосником» (старчество). После стадии «колосника» опять наступает стадия «коротышки». Здесь отчетливо просматривается механизм хинаяны, но без ее целевых установок: вечное существование в «коротышечном» раю, метампсихоз и «наше бессмертие – наши дети». Официально выбирается последняя, но сакрально – первая. Этот бессознательный выбор не в последнюю очередь объясняет плачевное состояние народного хозяйства СССР. Ведь из рогов изобилия *Золотого колоса* вываливаются в воду гигантские арбузы, дыни, виноград, яблоки и чуть ли не свиньи, которые и демонстрируются как результат, как высшие и целевые эйдосы народного хозяйства. Это и есть те самые огромные арбузы в городах коротышек, которые описаны у Носова. То есть происходит сакрализация не технологии, а результата. Все же остальные павильоны демонстрируют просто технические способы (они могут улучшаться) для достижения одного и того же – [для создания] арбуза величиной с дом. То есть то, что должно быть главным в экономической системе – технология, – выносится в периферийную зону сакральности, а в центр ее ставится курьез, плод деятельности не общества, а отдельного «титана».

Во всяком случае, именно так обстояло дело в харизматический период советской власти – от Сталина до Брежнева. Эти огромные плоды демонстрировались в центральном павильоне *СССР* (в то время как в павильоне *Земледелие* демонстрировались различные сорта обычной картошки). Сейчас павильон *СССР* закрыт на реэкспозицию. Во всяком случае, есть какая-то надежда, что изменения будут идти в ту сторону, где народное хозяйство – не цель, а средство.

Если может идти речь об истории коллективного сознательного, о преемственности сакральных мандал руководства при смене идеологий и систем, то можно сказать, что возникновение Советов в христианско-православном регионе – это своего рода «бунт ангелов», самого нижнего «бесплотного чина» православного коллективного сознательного (а поскольку сюжет этого «бунта» был изначально задан в христианской традиции, почему бы ему не реализоваться в каких-то более осязаемых формах?). Причем этот «бунт» был совершен как бы с «хорошими намерениями» (ведь коммунизм сам по себе, как абстрактная идея – как бы хорошая идея, правда, только в его самом народном, примитивном толковании, и вообще это еще и похоже на «царствие Христово, где не будет церквей, ибо некому поклоняться»[14] – тоже известный евангельский сюжет). А то, что этот «бунт» смог осуществиться в России, помимо реальных, объективных причин можно объяснить очень сложной структурой коллективного сознательного российской империи (которое было конституировано православием, к XX веку полностью музеефицированным, чья духовность стала абсолютно апофатичной[15] – установка на совершенное незнание божьего промысла). Произошла автономизация структур коллективного сознательного, и «ангелам-апофатам» – слою коллективного сознательного, наиболее удаленному от его «сокрытого центра» («Бога») и потому свободному вообще от всякой «духовки» (попросту говоря – коммунистам) – удалось провернуть в качестве социального эксперимента Октябрьскую революцию (интересно, что фамильная аббревиатура пяти главных деятелей *Земли и воли* – Плеханова, Инсарова, Засулич, Дейча и Аксельрода[16] – складывается в слово «ПИЗДА», причем группу эту в шутку так называли еще в девятнадцатом веке, а в православной иконографии апофатический знак иногда изоб-

ражался в виде черного треугольника над головой Саваофа)[17]. Последовательность в реализации апофатической сакральности сказалась еще в довольно странном для «материалистического» общества (то есть, казалось бы, для общества «здравого смысла») поступке некрофильского свойства – в открытом экспонировании на Красной площади трупа своего главного вождя. Это экспонирование – как бы опредмеченный «узел» связи старой православной (апофатической) мандалы *Ветхий Деньми, почивший от всех дел своих* и новой коммунистической, коммунальной мандалы – олицетворения пчелиной матки в коммунальном улье. Но, так же как и в *Золотом колосе*, здесь происходит знаковый «провал» – демонстрируется мертвая матка, и эта ее мертвость, небытийность пронизывает энергетикой небытийности, ненужности всю структуру коммунистического руководства.

Так что, описывая коллективное сознательное советского общества харизматического периода, мы, в сущности, имеем дело только со стратиграфией[18] «ангела-апофата», который расслоился в апокалиптическом движении на «космонавтов», «титанов», «колосников» (носителей, кстати, апофатической природы), «грузин» и «коротышек». Но каждый этот слой, в потенции возрождения, легко может быть отождествлен с пятью частями, на которые разделился Праджапати: прана (вдыхание) – «титаны», апана (выдыхание) – «грузины», самана (внутреннее дыхание, объединяющее все другие виды дыхания) – «колосники», удана (вздох при умирании и во сне без сновидений) – «коротышки», вьяна (промежуточный момент между выдыханием и вдыханием) – «космонавты».

Такая герменевтика переводит эсхатологическую духовность в начало новой истории.

* * *

Рядом с фонтаном *Золотой колос*, на берегу пруда, построили, но еще не открыли новое здание, довольно странной архитектуры, то ли павильон[19], то ли ресторан, то ли еще что-то. Выглядит оно довольно современно. К нему, со стороны пруда, примыкает что-то вроде смотровой вышки с внешней винтовой лестницей и площадкой обзора на вершине. Не исключено, что она предназначена только для служебного пользования. Следовало бы пойти туда и сфотографировать все эти места, постараться залезть на эту вышку. Оттуда могла бы получиться хорошая панорамная фотография Ботанического сада, расположенного справа от этого здания, за пределами ВДНХ. Возможно, что это будет просто красивый вид, пейзаж, а не знаковый ракурс. Может быть, что хоть через одно окошко гносеологической решетки «знания», которое губит все живое, можно найти лазейку для свободного взгляда, пусть и специально свободного (как с древних китайских башен созерцания), специально откадрированного, но все-таки с «пустым», десакрализованным центром, где на самом деле всегда скрывается самое драгоценное, что у нас есть, – возвращенная неизвестность.

Сентябрь 1986

Один из наиболее важных текстов Монастырского, связывающий его художественную философию одновременно со множеством мыслительных, эстетических и исторических контекстов. Монастырский поместил его в четвертый том машинописного сборника *Поездки за город* (1987), однако отказался включать в переиздание *Поездок за город* (М.: Ad Marginem, 1998). Был опубликован в журнале «Место печати» № 12, 1999. Публикуется по тексту, предоставленному автором. Гипертрофированное употребление кавычек создает характерный авторский стиль, привязанный, по признанию самого автора, к ощущению «симуляционного» характера эстетики 1980-х годов.

1 Шизоанализ – термин французских философов Жиля Делеза и Феликса Гваттари (*Капитализм и шизофрения*, 1972–1980), обозначает их исследовательский метод, который базируется на познании как «шизофреническом опыте» (отличном от клинической шизофрении). «Состоявшимися шизофрениками» являются писатели и философы, «маргинальные» группы которых и структурируют общество (то есть занимают место классов в системе классического марксизма). Монастырский познакомился с этим термином (через Михаила Рыклина) примерно в то время, когда был написан текст, однако пользуется им независимо от Делеза/ Гваттари, пусть и в весьма близком смысле.

2 Мийо, Дариус (1892–1974) – французский композитор, одна из главных фигур музыкального авангарда. Группа *Шестерка* (Д. Мийо, Ф. Пуленк и др.) основана в 1920.

3 Мандала – см. примеч. к тексту *Перегоны и стоянки.*

4 Кибальчич Н. И. (1853–1881) – русский революционер-террорист, автор проекта реактивного летательного аппарата. Кондратюк Ю. В. (1897–1942) – один из пионеров ракетной

техники в СССР. Цандер Ф. А. (1887–1933) – советский ученый, создатель реактивных двигателей. Одним из «тайных посланий» этого фрагмента является тот известный лишь посвященным факт, что одна из перечисленных улиц представляет собой домашний адрес самого Монастырского.

5 Амитабха – одно из божеств в буддизме и ламаизме, дхьянибудда (будда Запада).

6 Сансара (др.-инд. «блуждание», «круговорот») – в индуизме, буддизме и других религиях Индии обозначение мирского бытия как цепи рождений и перерождений, которое преодолевается достижением нирваны.

7 Здесь в тексте примечание Монастырского:
Этот ракурс дает возможность понять феномен московского «самого лучшего в мире» метро, [а также то], почему далеко не богатое советское государство позволило себе такую нефункциональную роскошь в тридцатых годах, как строительство московского метрополитена с оформлением станций, напоминающих внутренним дизайном православные храмы. Скорее всего это результат борьбы двух мандал руководства – еще не до конца искорененной программы коллективного сознательного православной идеологии и новой, советской коммунальности с «раем на земле» (основа которой – православная соборность, а вершина и структурное завершение – система лагерей ГУЛАГа, где коммунальность представлена в чистом виде). Ведь если «рай» осуществляется (в знаке) на земле, а не на «небесах», как это было раньше, то естественно, что «места молитвенных собраний» приходится убирать под землю, чтобы как-то соблюсти привычную иерархию. К месту пришлась и мраморная облицовка взорванного храма Христа Спасителя, использованная в оформлении станции *Маяковская*, где, кстати, во время войны, во главе со Сталиным и Политбюро, произошло одно из главных сакральных действий Советской власти – празднование очередной годовщины революции.

8 Ареопагитовские «начала» – здесь и ниже имеется в виду один из терминов раннехристианского мыслителя Дионисия Ареопагита (он же Псевдодионисий Ареопагит, V или начало VI в.), в трактатах которого (*О небесной иерархии*, *О божественных именах* и др.) мир предстает как символическая система иерархий и чинов. Для текстов Монастырского и, в частности, для составленных им (частично в соавторстве с В. Сорокиным, под псевдонимом аэромонах Сергий) многочисленных иерархий членов круга московского концептуализма, эта традиция, идущая также от раннего русского авангарда и обэриутов, играет принципиальную роль.

9 *Дар орла* К. Кастанеды – бестселлер американского классика эзотерической литературы Карлоса Кастанеды (1925–1998).

10 Праджапати – в древнеиндийской мифологии высшее божество, творец всего сущего, отец богов, позднее – праотец человечества, мудрец. Приведенная в следующем абзаце цитата взята из «Майтри» – поздних упанишад (канонических религиозных текстов).

11 «...войдет в Ум Христос» (т. е. утратит свой собственный ум) – точнее, «ум Христов», по одному из посланий апостола Павла (I Коринфянам, 2:16). Формула, используемая в православной аскетической практике.

12 «Десять ступеней бодхисатвы» – наиболее авторитетная доктрина махаяны (одна из ветвей буддизма), описывающая практику спасения.

13 В этой фразе Монастырский описывает свою версию социально-экономического устройства государства сталинского времени.

14 «Царствие Христово...» – неточная цитата из описания Небесного Иерусалима в *Откровении Иоанна Богослова*, в которой имеется в виду отсутствие храмов (а не церквей). «Храма же я не видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель – храм его, и Агнец» (*Откровение*, 21:22).

15 Апофатичный – термин отсылает к апофатическому (отрицающему) богословию, согласно которому познание бога невозможно, возможно лишь выражение его трансцендентности, путем последовательного отрицания каких бы то ни было его обозначений и качеств, включая и «существование». Термин и, в более широком смысле, гносеологический и эстетический прием постижения через отрицание (использованный еще Малевичем) являются ключевыми для московского концептуализма.

16 Контаминация (Инсаров – герой романа Н. Чернышевского *Что делать*). Имеется в виду социал-демократическая организация *Освобождение труда*, основателями которой (1883) были Г. В. Плеханов, П. Б. Аксельрод, Л. Г. Дейч, В. И. Засулич, В. Н. Игнатов.

17 «Черный треугольник над головой Саваофа» – здесь и ниже в этом абзаце («Ветхий Деньми...») описывается неканоническая православная иконография т. н. «Новозаветной Троицы» (она же «Отечество»), т. е. изображения одновременно, друг над другом или рядом, Бога-Отца, Бога-Сына и Святого Духа. По решению II Никейского собора (787) Бог был признан изобразимым только в ипостаси Христа, однако в западной живописи после эпохи Возрождения натуралистические изображения Бога-Отца в виде старца (Саваофа) и Духа Святого в виде голубя очень часты. Православный канон эти изображения не одобряет, поэтому в «Новозаветной Троице» голубь часто подменяется черным треугольником, а Бог-Отец изображается не в своем облике (который невыразим), а в облике «Христа, Ветхого Деньми» (т. е. постаревшего). Это дает Монастырскому основание интерпретировать православную иконографию как «апофатическую мандалу».

18 Стратиграфия – описание объекта в зависимости от расположения в нем различных слоев или его залегания в определенном слое.

19 Здесь в тексте примечание Монастырского:
Когда я узнал, что это странное сооружение с вышкой – будущий павильон *Рыбное хозяйство* и что практически весь этот огромный дом представляет собой аквариум, мне стало ясно, что архитектурные «странности» на ВДНХ объясняются прежде всего сакральностью всего этого пространства, местом данного здания в мандале ВДНХ. Павильон *Рыбное хозяйство* (который, кстати, начал строиться в самом конце советской харизмы, т. е. в самый опасный для идеологии момент) – это символ Всемирного Потопа (воды пруда, где стоит *Золотой колос*, как бы поднялись выше самого «колоса» – павильон стоит на берегу того же пруда), а смотровая вышка на этом павильоне – образ горы Арарат, где в свое время спасался Ной.
На этой «эсхатологической ихтиологии» и следует поставить точку, не особенно обременяя себя вопросом, почему сакральные пространства с такой легкостью (как в *Алисе в стране чудес*) переходят в пространство каламбура.

Дмитрий Пригов

Игра в чины

Предлагаемая игра является результатом последних достижений в сфере общественных развлечений, а также исследований в области культуры, и логически вытекает из всего объема социально-общественных явлений, наблюдаемых на протяжении последних семидесяти – семидесяти пяти лет, и может быть использована как эффективный регулятор в этой сфере.

Игра на самом первом, начальном уровне способствует выявлению и закреплению некоторых социально-культурных сведений и навыков, но основной ее целью является упрочение духа коллективизма, осознание гражданской ответственности, осмысление на личном опыте принципа социальной стратификации и принципа осознанной необходимости, оформленных, материализованных в некие критериальные поведенческие модели, а также активное участие в общественной жизни.

Привлекательность игры состоит в том, что она рассчитана на все возрасты и доступна людям с весьма различным интеллектуальным потенциалом, она азартна, весьма азартна, даже очень азартна, связана с определенной степенью реального риска, она максимально приближена к натуральным жизненным ситуациям. Для игры не требуется никаких специальных приспособлений, кроме четырех нижеприводимых текстов.

Текст № 1

Александр Сергеевич Пушкин является гордостью русской и мировой литературы. В его произведениях нашли отражение мечты и чаяния русского народа. В своих произведениях он резко критиковал мерзости современного ему строя. Имя Пушкина будет вечно жить в сердцах благодарного человечества.

Текст № 2

Лев Николаевич Толстой является титаном русской и мировой литературы. В его произведениях нашли отражение величие и стойкость русского народа. В своих произведениях он резко критиковал мерзости современного ему строя. Имя Толстого будет вечно жить в сердцах лучшей части человечества.

Текст № 3

Алексей Максимович Горький является классиком русской, советской и мировой литературы. В его произведениях нашли отражение революционный дух русского и советского народов. В своих произведениях он резко критиковал мерзости современного ему строя. Имя Горького будет вечно жить в сердцах прогрессивного человечества.

Текст № 4

Владимир Владимирович Маяковский является знаменем русской, советской и мировой литературы. В его произведениях нашли отражение созидательный дух и гордость русского и советского народов. В своих произведениях он резко критиковал отдельные недостатки современного ему строя. Имя Маяковского будет вечно жить в сердцах передового человечества.

Правила игры

В игре принимают участие 6 человек, которые разбиваются на 2 команды по 3 человека в каждой. Команды выбирают себе руководителя и его заместителя.

По жребию или по взаимной договоренности какая-либо из команд начинает «водить», т. е. она должна точно воспроизвести по очереди все четыре вышеприведенные текста. Происходит это следующим образом: руководитель свободной команды в согласии со своей командой определяет порядок воспроизведения текстов, последовательность текстов. Затем он сообщает это руководителю «водящей» команды, но так, чтобы о том не услыхали остальные члены «водящей» команды. После этого начинается собственно игра.

Руководитель свободной команды дает сигнал «Начали», и руководитель «водящей» команды начинает про себя читать первый назначенный текст. В любой момент руководитель свободной команды говорит «Стоп» и просит «водящего» назвать последнее слово, на котором он кончил про себя чтение текста. Затем руководитель свободной команды указывает на любого из двух оставшихся членов «водящей» команды, и тот опять-таки про себя продолжает текст,

который, как он себе представляет, начал его руководитель. В любой момент руководитель свободной команды снова командует «Стоп», просит назвать последнее слово и предлагает последнему члену «водящей» команды продолжить дело. Затем он снова прерывает и просит руководителя «водящей» команды закончить текст, либо определить, что текст закончен, либо, если последний член его команды кончил текст и начал его заново, дочитать до конца лишнее начатое предложение этого текста. Заместитель начальника свободной команды опрашивает каждого члена «водящей» команды, сразу по прочтении им своего отрывка, какой текст он читал, и записывает на специальную карточку. «Водящая» команда пытается воспроизвести в последовательности, заданной свободной командой, все четыре текста. После команды меняются местами и «водящей» становится свободная команда.

По воспроизведении текстов обеими командами кончается 1-ый круг. Затем члены команд меняются так, чтобы каждый сыграл в одной команде с каждым во всех возможных сочетаниях.

Каждый из 6 человек, принимающих участие в игре, имеет свой личный листок, как бы личное дело, куда записываются результаты его игр во всех командах в 10 кругах.

После окончания 10-го круга кончается игра и начинается подсчет.

Комбинация, воспроизводящая в строгой последовательности 1-ый текст, называется Генералиссимус.

Комбинация, воспроизводящая в строгой последовательности 2-ой текст, называется Маршал.

Комбинация, воспроизводящая в строгой последовательности 3-ий текст, называется Генерал.

Комбинация, воспроизводящая в строгой последовательности 4-ый текст, называется Полковник.

Комбинация, воспроизводящая в строгой последовательности следующий текст: 1 предложение 1-го текста + 2 предложение 2-го текста + 3 предложение 3-го текста + 4 предложение 4-го текста – называется Военный министр.

Комбинация, воспроизводящая в строгой последовательности комбинацию, обратную комбинации Военный министр, т. е. 1 предложение 4-го текста + 2 предложение 3-го текста + 3 предложение 2-го текста + 4 предложение 1-го текста – называется Милицанер.

(Другие комбинации в расчет не принимаются.)

По окончании игры все игроки просматривают личные дела и вычеркивают одинаковые комбинации, встречающиеся хотя бы у двух игроков. В соответствии с оставшимися у каждого игрока в личном деле комбинациями ему присваивается звание. Игроки, оставшиеся без звания, объявляются, естественно, рядовыми. При наличии у какого-либо игрока двух чинов, он может отдать ненужный чин какому-нибудь рядовому, но при условии, что он не выше самого низшего чина игрока, получившего его в результате самой игры. В противном случае можно произвести перемещение, т. е. отдать один ранг обладателю низшего из имеющихся чинов, тот же, в свою очередь, отдает свой чин рядовому. Оба в дальнейшем обязаны отдать один ранг своего будущего чина жертвователю в случае, когда будет решаться вопрос о его первенстве с кем-нибудь.

Звание Военный министр, в отличие от чинов, дает преимущество только при равенстве чинов, несмотря даже на то, что у кого-либо из игроков оказалось бы два чина Генералиссимуса. То же и со званием Милицанер – оно дает преимущество, но только при равенстве низших из разыгрываемых чинов – Генерал и Полковник.

Тут надо сказать, что играющие строго хронометрируют время игры. Если в результате игры старшим чином оказывается Генералиссимус, то он имеет право быть во главе играющих со всеми, вытекающими из этого главенства, обстоятельствами и следствиями, до следующей игры в течение времени, равного десятикратному отрезку времени, зафиксированному во время игры. Маршал имеет право быть главным в течение времени, равного восьмикратному отрезку захронометрированного времени. Генерал – в течение, соответственно, шестикратного отрезка времени. Полковник – в течение четырехкратного отрезка времени. Звание Военного министра без чина такого права не дает, в то время как звание Милицанера дает право быть во главе играющих в течение двукратного отрезка времени. В случае равенства высших чинов у двух или более человек, офицерский корпус определяет, кому из них быть главным, и ему, соответственно, повышают чин на один ранг.

Надо сказать, что по правилам игры высший чин во время своего правления обладает всеми

правами и обязанностями, которыми обладают соответствующие чины в нашей реальной жизни. Эта игровая ситуация позволяет членам маленького коллектива полностью воспроизвести обстоятельства реальной жизни, воспитывая и подготовляя себя к подобным жизненным ситуациям.

По истечении времени правления проводится новая игра, где высший чин предыдущей игры сохраняет за собой право, в случае неудачного для него исхода, сохранить за собой чин на три ранга ниже его предыдущего чина. Он также имеет право набрать себе первую команду для следующей игры. Второй по старшинству чин формирует вторую команду.

Новый победивший имеет право прибавить к своему чину один ранг, если его предыдущий чин был не ниже Генерала, а также прибавляет к своему сроку правления половину срока, полагавшегося бы ему за предыдущий чин. В случае повторной победы одного и того же человека, он прибавляет к своему сроку правления полный срок, полагавшийся ему за предыдущий чин. В случае повторной победы одного и того же человека с чином Генералиссимус, он имеет право на четырехкратный генералиссимусный срок правления. При этом он в любой момент своего правления может назначить переигровку низших чинов. Но теперь высший возможный чин за 1-ый текст – Маршал, а низший за 4-ый текст – Подполковник. Во время своего правления он имеет право повысить одного человека из офицерского состава до чина Маршал и понизить одного до чина Лейтенант. В конце срока правления по добровольному решению двух высших чинов срок его правления может быть продлен еще на два генералиссимусных срока, с условием, что до конца правления не будет производиться переигровка чинов, с единственным правом Генералиссимуса повысить третий по старшинству чин до второго, что будет играть большую роль при последующей игре, когда победитель будет определяться по сумме чинов за все игры и к сроку своего правления прибавит полный срок, полагавшийся ему за предыдущий чин, и полсрока, полагавшиеся ему за первый чин. В силе остается и условие, что в случае равенства чинов предыдущего правителя и нового победителя, получивший в предыдущее правление от правителя повышение, обязан отдать ему один ранг своего чина для победы. В случае же поражения предыдущего правителя, разжалованный в его правление офицер имеет право отнять у него один ранг в свою пользу.

Теперь рассмотрим случай, когда играющих больше 6 человек. Тогда возможна комбинация из четырех команд, с правом включения неудачников первой пары во вторую двойку команд. По завершении раздельных игр в двух парах команд, высшие четыре чина из каждой пары разыгрывают между собой старшинство. При этом срок правления главы будет уже кратен совместному сроку двух предварительных игр и одной финальной. Тот же порядок и для любого другого возможного количества играющих. Вся игра может состоять из большого числа предварительных игр, четвертьфиналов, полуфиналов и финала. Срок правления всегда будет кратен общей сумме времени всех игр. Большое число игроков значительно повысит интерес, а также ценность первого места. Учитывая большую сложность получения в данном случае двукратного срока правления, высшим чинам предоставляется право присвоить двукратному победителю, или же победителю первой игры, сразу же звание Генералиссимуса, самим, соответственно, передвинувшись вверх по лестнице рангов, чтобы не было вакантных мест. Им же предоставляется право заполнить всю лестницу рангов и вниз, вплоть до ефрейторского состава. В конце срока правления Генералиссимус выбирает 8 человек для следующей игры по своей воле, хотя он ограничен одним условием: на две команды не может быть более одного рядового при наличии свободных офицерских чинов.

При этом открывается возможность и для всех прочих игроков. Она называется Военный переворот. Инициатор Военного переворота может выбрать любых 4-х человек и бросить вызов Главе. Глава назначает команду, во главе которой должен быть офицер на один чин выше, чем руководитель Военного переворота. В данном случае игра идет в один круг. Условием победы участников Военного переворота является сумма чинов, полученная в результате одного круга, большая, чем у регулярной команды. В случае даже равенства, участники Военного переворота разжалываются в рядовые с запретом участвовать в каких-либо даль-

нейших перемещениях по лестнице чинов. При повторном участии в неудачном Военном перевороте, участник его переводится в штрафной батальон, а при особо отягчающих обстоятельствах приговаривается к расстрелу. В случае же успеха руководитель Военного переворота получает следующий по порядку чин, и Глава государства назначает новую команду, начальником которой опять является офицер, чин которого на один выше руководителя Военного переворота. Вся дальнейшая игра проходит по тем же правилам, пока очередь не доходит до самого Главы государства. В случае успеха переворота все бывшие офицеры разжалываются в рядовые, а три высших чина вместе с Главой расстреливаются. При этом разжалованный имеет право на свой Военный переворот, ход которого определяется все теми же вышеизложенными правилами. Главе победившего Военного переворота сразу же присваивается чин Генералиссимуса. Он назначает четырех своих заместителей с присвоением им любых званий и чинов. Они, в свою очередь, назначают весь остальной офицерский состав.

Надо сказать, что в процессе разрастания игры и включения в нее все большего количества участников, по мере возрастания ее серьезности, правила игрового определения чинов и должностей утрачивают свой смысл и становятся прямым тормозом в развитии общества. Рациональнее перейти к практике прямого назначения на должности, присвоения чинов самими, выделившимися в этом процессе, руководителями. В этом случае, конечно, повышается и ответственность этих лиц. Они в своих назначениях и решениях должны руководствоваться исключительно общественной пользой и благом. Они должны серьезно, внимательно и честно рассмотреть все хозяйственные и общественные нужды и выбрать наиболее подходящие кандидатуры для замещения руководящих постов. Если эти мероприятия будут проводиться в жизнь в соответствии с вышеизложенными принципами и при единодушной поддержке масс, то, несомненно, все это будет способствовать дальнейшему благоденствию, процветанию и прогрессу.

1981

Расчеты с жизнью

Предуведомление

Как неверны, мучительны, а порой и просто трагичны наши с жизнью расчеты. А все из-за того, что неправильно найден и неверно прилагаем эквивалент. Собственно, нынешний мир рыночных расчетов породил, дал нам прямо в руки абсолютный и чистый эквивалент прозрачного перевода всего во все с небольшими затемнениями по краям в маргинальных зонах, могущими быть и не принимаемыми во внимание. Я, конечно же, под этим эквивалентом понимаю деньги. Если отнестись к ним как к генеральному медиатору (наподобие средневекового алхимического философского камня), то жизнь предстанет нам тотально конвертируемой и совсем в иных стоимостно-оценочных категориях.

Жизнь станет на твердое основание. Все станет на свои места.

* * *

В кафе британского музея
Я выпил кофе с каким-то маленьким пирожным
Потянуло на два с половиной фунта
По вкусу же едва дотягивало до полутора фунтов
Но по уровню несомненного удовлетворения
выглядело как 2 фунта 30 пенсов
Результат оказался лишь в 20 центов –
Небольшой убыток

В музее Стедлик в Амстердаме
В полукафе-полустоловой
Ел овощной суп, какое-то второе, кофе и колу
Все в сумме оказалось на 15 гульденов
По вкусовым качествам так и было – 15 гульденов
Но впечатлений была уйма – гульденов на 60
Тем более что платил за все не я
Так что прибыль можно было бы прикинуть
как 100–150 гульденов

В Кельне, в музее Людвига
В кафе пил черный кофе
Запивал прохладной колой
Вышло точно 5 марок 70 пфеннигов
Было достаточно вкусно – что-то около 5 марок
Однако ж общее благоприятное впечатление
заходило за пределы 6 марок
Так что итог был почти нулевой с едва
заметным моим прибытком

В Тейт-галерее в Лондоне
С женой вдвоем взяли немного, на 5 фунтов
Но вкусно, вкусно, на 4 фунта 60 пенсов где-то
Впечатления прекрасные, прохладность
    и соседство высокого присутствия фунтов на 7
Тут пришел замдиректора и угостил нас еще
    на 9 фунтов
При том ценность и легкость беседы
    с уважительными интонациями в мой адрес
В общем, в итоге, сумма трудно суммируется,
    но поимел где-то фунтов на 20–25

В Дании, в Реккебринке
Во временном артцентре
Взял на 30 крон не ахти чего –
Не понравилось абсолютно
К тому же узнал позже, что как участник проекта
Мог есть и пить абсолютно бесплатно
Да вот опростохвостился
Расстроился ужасно
Итог – убыток материальный моральный
    порядка 300 крон

В Метрополитен-музее в Нью-Йорке
Легкой и освещающей осенью
Я сидел в кафе с девушкой
Это стоило порядка 15 долларов
Что и соответствовало качеству и вкусу
Но приятность соседства, беседа, пожатие рук,
    прекрасность окружения повышали
    стоимость сразу до 50 долларов
А предстояло мне и вовсе нечто, что трудно
    оценить
Но все-таки рискнем назвать сумму
    в 200–300 долларов
Итого, по прошествии всего, за вычетом
    начальных
15 долларов оставалось 235 или 325 долларов
    сверху

Не всегда итог, казавшийся прибыльным,
    оказывался таковым
По прошествии времени и по трезвой оценке
Качество еды понижалось в своем
    первоначальном ошибочном денежном
    эквиваленте
Да и полезность или приятность беседы
    резко падали в цене
Так что прибыток оборачивался своей
    противоположностью
То есть страшным, страшным убытком

Были у меня случаи и прямой выгоды
Когда без всяких обедов
И всяких дополнительных подсчетов
В руки попадали прямые деньги
Но как бы не отмытые культурным обиходом
    и редукцией
И последовательностью квазирыночных
    операций
Они не обладали как бы очарованием и величием
Однако же все-таки доходили до ума и сердца
Они так и были – деньги

Я просчитывал оптимальный вариант
    на каждый день
В более-менее устойчивом долларовом
    эквиваленте
Обед – 5–6 долларов
Желательно, очень вкусный, превышающий
    номинальную стоимость на 10 долларов
В компании интересных, значительных
    и полезных людей, что добавляет еще
    долларов 50
Итого имеешь в день где-то 55–60 долларов
В месяц – около 1800
В годовом расчете – 21 600
Не бог весть что, но жить можно

1995

Литературное творчество Д. Пригова очень обширно, и хотя все оно вписывается в традицию московского концептуализма, в некоторых текстах – как ранних (с начала 1970-х гг.), так и теперешних, поскольку он продолжает очень активно писать, – связь с «математической» концептуальной традицией сильнее. Параллельно Пригов отдает дань «экстатической» линии концептуализма в своих «оральных кантатах» и перформансах. Фигура Милицанера как носителя мистического аспекта власти (*Игра в чины*) остается при этом центральной.

Все тексты Пригова вплоть до сегодняшнего дня создаются в виде машинописных мини-книжечек (DIN A6), в которых имя автора указывается «Д. А. Пригов». *Игра в чины* публикуется по изданию: Дмитрий Александрович Пригов. Советские тексты. 1979–1984. – Спб: Издательство Ивана Лимбаха, 1997, с. 193–199. *Расчеты с жизнью* – по изданию: Д. А. Пригов. *Исчисления и установления. Стратификационные и конвертационные тексты.* – М.: Новое литературное обозрение, 2001, с. 5–13.

Лев Рубинштейн

Очередная программа

Номер первый,
говорящий сам за себя;

Номер второй,
намечающий основные понятия;

Номер третий,
продолжающий намечать основные понятия;

Номер четвертый,
продолжающий намечать основные понятия;

Номер пятый,
где продолжают намечаться основные понятия;

Номер шестой,
уже оперирующий некоторыми из основных понятий;

Номер седьмой,
отмеченный внезапным эффектом узнавания;

Номер восьмой,
закрепляющий внезапный эффект узнавания введением его в круг основных понятий;

Номер девятый,
предоставляющий реальную возможность ориентировки в круге вновь намеченных понятий;

Номер десятый,
где есть время подумать;

Номер одиннадцатый,
предупреждающий о преждевременности некоторых первоначальных выводов;

Номер двенадцатый,
указывающий на неудовлетворенность сложившейся космогонии;

Номер тринадцатый,
указывающий на необходимость очертить круг иных представлений;

Номер четырнадцатый,
впервые призывающий собраться и подумать;

Номер пятнадцатый;

Номер шестнадцатый;

Номер семнадцатый;

Номер восемнадцатый;

Номер девятнадцатый,
где Автор готов дать некоторые предварительные разъяснения;

Номер двадцатый,
где Автор подтверждает свою готовность дать некоторые предварительные разъяснения;

Номер двадцать первый,
свидетельствующий о решении Автора именовать настоящий текст *Очередной программой*;

Номер двадцать второй,
свидетельствующий о решении Автора датировать *Очередную программу* декабрем тысяча девятьсот семьдесят пятого года;

Номер двадцать третий,
свидетельствующий о решении Автора включить *Очередную программу* в Программу работ;

Номер двадцать четвертый,
свидетельствующий о решении Автора посвятить *Очередную программу* немецкому романтику Новалису (1772–1801). – Причем данное решение сопровождается решительным отказом Автора каким-либо образом его комментировать;

Номер двадцать пятый,
фиксирующий необходимость нового вида деятельности. – Причем о характере нового вида деятельности Автор отказывается давать какие-либо предварительные разъяснения, заявляя о своей неготовности к таковым;

Номер двадцать шестой,
свидетельствующий о решении Автора считать все, относящееся к номеру двадцать пятому,

«Первым предисловием к новому виду деятельности». – Причем здесь он повторно отказывается от каких-либо разъяснений по этому поводу;

Номер двадцать седьмой,
где Автор отвечает молчанием на вполне возможные обвинения в неопределенности авторской позиции, а также на различные упреки как профессионального, так и личного характера. – Причем остается неясным, принимает он их или нет;

Номер двадцать восьмой,
где Автор в чем-то признается, а в чем-то нет;

Номер двадцать девятый,
где Автор впервые сетует на нехватку физического времени, на неудовлетворительность своего самочувствия и периодические упадки духовной энергии;

Номер тридцатый,
где Автор сразу же дает понять, что все, относящееся к номеру двадцать девятому, следует воспринимать лишь в качестве композиционного приема;

Номер тридцать первый,
где в состоянии крайнего нервного напряжения обсуждается тезис о «невозможности дальнейшего существования» и дается ряд советов явно нефункционального характера;

Номер тридцать второй,
где относительно номера тридцать первого сказано то же, что в номере тридцатом сказано относительно номера двадцать девятого;

Номер тридцать третий,
где не происходит ничего;

Номер тридцать четвертый,
где не происходит ничего;

Номер тридцать пятый,
где не происходит ничего;

Номер тридцать шестой,
также отмеченный отсутствием всяких событий;

Номер тридцать седьмой,
где даже самое незначительное событие способно приобрести особую значительность и значимость;

Номер тридцать восьмой,
где Автор находит возможным выслушать ряд попутных замечаний, относящихся к предыдущим номерам *Очередной программы*;

Номер тридцать девятый,
где Автор выражает свое согласие или несогласие с рядом замечаний и дает понять, что текст *Очередной программы* является неокончательным и подлежит соответствующей доработке и переработке;

Номер сороковой,
где Автор попутно разъясняет, что порядок номеров *Очередной программы* обусловлен не последовательностью соответствующих им событий, а скорее последовательностью авторских решений о включении в *Очередную программу* возможных событий и их словесных описаний;

Номер сорок первый,
откуда становится ясным, что предельная направленность на объект является основным принципом авторской позиции, так что известные недоразумения, с этим связанные, следует рассматривать как неизбежные;

Номер сорок второй,
где Автор испытывает ряд сомнений в верности некоторых постулируемых им же положений, но не намерен эти сомнения высказывать;

Номер сорок третий,
где Автор испытывает ряд сомнений, относящихся непосредственно к *Очередной программе*, но опять-таки не намерен эти сомнения высказывать;

Номер сорок четвертый,
где Автор вновь жалуется на нехватку времени и на вынужденную необходимость довольствоваться лишь самым необходимым. – Причем он вряд ли уверен, что то, что он считает необходимым, в действительности таковым является;

Номер сорок пятый,
где Автор высказывает свое намерение принять участие в каких-то делах. – Причем пока неясно: в каких именно и в чем будет заключаться его участие;

Номер сорок шестой,
где Автор пытается осознать характер и степень своего участия в происходящем;

Номер сорок седьмой,
где Автор решает принять участие в некоем локальном времяпрепровождении;

Номер сорок восьмой,
где Автор испытывает необходимость понять, в чем дело;

Номер сорок девятый,
где Автор просит подождать его одну-две минуты. – Так и сказано: «Подождите меня...»

Номер пятидесятый,
где Автор просит начинать без него. – Так и сказано: «Начинайте без меня...»

Номер пятьдесят первый,
где Автор присоединяется ко всем остальным. – Так и сказано: «Я с вами...»

Номер пятьдесят второй,
где Автор просит поговорить с ним. – Так и сказано: «Поговорите со мной...»

Номер пятьдесят третий,
где Автор просит позвонить ему по телефону;

Номер пятьдесят четвертый,
где Автор просит написать ему письмо;

Номер пятьдесят пятый,
где Автор просит не задавать ему никаких вопросов;

Номер пятьдесят шестой,
где Автор просит прощения. – Так и сказано: «Простите меня...»

Номер пятьдесят седьмой,
где Автор признается в том, что в данный момент он ничего не знает. – Так и сказано: «Не знаю...»

Номер пятьдесят восьмой,
где Автор спрашивает, прав ли он;

Номер пятьдесят девятый,
где Автору кажется, что он прав. – Так и сказано: «Кажется, я прав...»

Номер шестидесятый,
где Автор риторически сомневается в своей правоте. – Так и сказано: «Может быть, я не прав – не знаю...»

Номер шестьдесят первый,
где Автор признается, что ему не по себе. – Так и сказано: «Мне что-то не по себе...»

Номер шестьдесят второй,
где спрашивается: «Почему?»

Номер шестьдесят третий,
где Автор вновь просит не задавать ему никаких вопросов;

Номер шестьдесят четвертый,
где Автор снова просит простить его;

Номер шестьдесят пятый,
где Автор начинает понимать, в чем тут дело;

Номер шестьдесят шестой,
где Автор снова в чем-то признается, а в чем-то – нет;

Номер шестьдесят седьмой,
где Автор просит продолжать без него;

Номер шестьдесят восьмой,
где Автор предлагает проводить время без него;

Номер шестьдесят девятый,
в котором Автор не принимает никакого участия;

Номер семидесятый,
где происходит всё, что угодно;

Номер семьдесят первый,
где происходит всё, что угодно;

Номер семьдесят второй,
где происходит всё, что угодно;

Номер семьдесят третий,
где происходит всё, что угодно;

Номер семьдесят четвертый,
где происходит всё, что угодно;

Номер семьдесят пятый,
где происходит всё, что угодно;

Номер семьдесят шестой,
где происходит всё, что угодно;

Номер семьдесят седьмой,
где происходит всё, что угодно;

Номер семьдесят восьмой,
предположительно предпоследний;

Номер семьдесят девятый,
предположительно последний;

1975

С середины 1970-х Лев Рубинштейн, тогда сотрудник библиотеки, писал тексты на карточках, эстетизируя давно распространенную к тому времени форму самиздата. Как правило, тексты машинописные (*Событие без наименования* было рукописным), подписаны и датированы от руки. В отличие от текстов Рубинштейна 1980-х, полных скрытых цитат и отсылающих как к традиционным формам русской литературы (реалистический роман, лирическое стихотворение, бытовая пьеса), так и к стереотипам бытовой речи, его ранние тексты, построенные на мотивах отсутствия и молчания, дискредитации эмоционального и инсценировке экзистенциального, более связаны с той «пуристской» линией московского концептуализма, которая представлена первыми акциями *Коллективных действий* и ранними текстами Кабакова и Гройса (роман *Визит*). О термине «программа работ» см. с. 241.
Тексты публикуются по изданию:
Лев Рубинштейн. *Домашнее музицирование*. – М.: Новое литературное обозрение, 2000, с. 15–23 и 343–364.

Лев Рубинштейн

Событие без наименования

Абсолютно невозможно.

Никак невозможно.

Невозможно.

Может быть, когда-нибудь.

Когда-нибудь.

Потом.

Еще нет.

Не сейчас.

И не сейчас.

И не сейчас.

Возможно, скоро.

Пожалуй, скоро.

Действительно, скоро.

Возможно, раньше, чем ожидалось.

Уже скоро.

Вот-вот.

Сейчас.

Внимание!

Вот!

Вот и всё.

Всё.

1980

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Никита Алексеев

«Семь ударов по воде». 1976. Фотодокументация перформанса 2 мая 1976 в Судаке
«Акция состояла в том, что весной, на берегу Черного моря Н. Алексеев семь раз ударил палкой по воде».
Н. Алексеев. Из первого тома *Поездок за город*

Краткая история современного искусства, или Жизнь и смерть Черного квадрата. 1986. Черная бумага, цветные масляные мелки. 100 x 3670. Собрание В. Захарова. Фотографии И. Чепикова. На с. 26 фото В. Захарова

Юрий Альберт

Приму в подарок... 1980. Оргалит, темпера. 79 x 55,4. Собственность художника

Я работаю под влиянием... 1981. Оргалит, темпера. Собственность художника

Я влияю на... 1981. Оргалит, темпера. Собственность художника

Приходите в гости... 1983. 69 x 49,8. Собственность художника

В моей работе наступил кризис... 1983. Холст на картоне, краска. 49,5 x 69,5. Собственность художника

Долой Новую Волну!.. 1987. Фанера, темпера. 24 x 30. Собственность художника

Нео-Лже-Искусство. 1987. Фанера, темпера. 24 x 30. Собственность художника

Никита Алексеев как-то сказал мне... 1987. 24 x 30. Фанера, темпера. Собрание П. Пакеша, Австрия

Что касается Вашего мнения по поводу этой работы... 1987. 24 x 30. Собрание Д. Мачабели, Москва

Автопортрет с завязанными глазами. 2000. Части проекта:

- Автопортрет с завязанными глазами. Бумага, карандаш. 70,2 x 50,2. Собрание В. Захарова
- Автопортрет с завязанными глазами. 2000. Фотодокументация перформанса

Живопись для слепых. Из серии *Элитарно-демократическое искусство*, подсерия *Живопись для слепых*. 1987. Оргалит, дерево, эмаль. 122 x 201. Собственность художника

Сергей Ануфриев

Сэмэн. 1986. Объект: картон, пластилин, бумага. 17,5 x 12 x 6. Музей *МАНИ*

Хороший художник – мёртвый художник. 1983. Картон, карандаш, тушь, чернила. 69,5 x 49,8. Собрание Ю. Альберта

Какое дыхание? 1987. Холст, масло. 129,5 x 197. Музей Джейн Вурхис Зиммерли при университете Раттерс, Нью-Брансвик, Нью-Джерси (США). Коллекция нонконформистского искусства из Советского Союза Нортона и Нэнси Додж

Портрет А. Монастырского в кубистическом стиле. 1987. Оргалит, масло. 60 x 57. Собрание В. Захарова
Картина исполнена специально для выставки *Кубизм* (в мастерской Д. Врубеля, Москва, 1987).

Железная флейта. 1980-е. Объект: деревянная флейта, металлический молоток. Местонахождение неизвестно

Еще не конец. 1995. Рукописная книга: бумага, тушь, коллаж. DIN A4. Собрание В. Захарова

Пинг-понг. 1995. Рукописная книга: бумага, тушь. DIN A4. Собрание В. Захарова

Укус. 2004 (2001). Реконструкция создания объекта из куска мыла. Фотодокументация. Фотографии В. Захарова

Без. 1987. Холст, темпера, ассамбляж (деревянный кубик с изображением уточки). 120 x 150. Музей МАНИ

Группа *Донской–Рошаль–Скерсис*

Тише, идет эксперимент! (Высиживайте яйца). 1975. Фотодокументация перформанса на выставке произведений московских художников в Доме культуры ВДНХ. Фотографии И. Пальмина
На протяжении первых трех дней работы выставки (первой разрешенной властями выставки неофициального искусства) авторы и посетители сидели в устроенном художниками большом гнезде, публично демонстрируя абсурдность показа искусства в сельскохозяйственном контексте. Затем этому воспрепятствовала пожарная охрана. Перформанс породил название *Гнездо*, которым часто (вопреки желанию авторов) обозначается деятельность группы.

Коммуникационная труба. 1975. Объект: водосточная труба (жесть), краска, резина. 131 x 15. Собственность М. Рошаля

Станем на метр ближе. 2004 (1976). Авторское увеличенное повторение документации перформанса. Пластифицированная бумага, компьютерная печать. 292,5 x 99,5. Собственность М. Рошаля
Перформанс проводился одновременно в Москве и Мюнхене, где указания художников выполнила славистка Анке Риттер, изображенная на нижней фотографии.

Помощь советской власти в битве за урожай. 1977. Фотодокументация перформанса. Фотография И. Пальмина

Оплодотворение земли. 1977. Фотодокументация перформанса. Фотография И. Пальмина

Попытка полета. Из серии *Нефункциональные попытки*. 1977. Фотодокументация перформанса

Попытка увидеть самого себя. Из серии *Нефункциональные попытки*. 1977. Фотодокументация перформанса

В защиту окружающей среды. Минута всемирного недышания. 1977. Фотодокументация перформанса. Фотография В. Серова

Проект восстановления Гондваны, единого материального и духовного пространства. 1977. Фотодокументация перформанса

Получасовая попытка материализации Комара и Меламида 5 октября 1978 года. 1978. Фотодокументация перформанса

Забег в сторону Иерусалима. 1979. Фотодокументация перформанса. Фотографии В. Сычёва
В преддверии Олимпийских игр в Москве и в год активизации еврейской эмиграции из СССР Донской, Рошаль и Скерсис провели собственное состязание – забег в сторону Иерусалима на 1 м 42 см. Дистанция являлась результатом деления расстояния между Москвой и Иерусалимом на год проведения забега. На фотографии плакат работы художников и тройка призеров в призовых трусах: победитель И. Киблицкий (в центре), М. Одноралов (слева) и Ю. Альберт.

Вадим Захаров

Повязка. 1983. Фотодокументация акции *Двухлетнее ношение повязки*

Слоники. 1982. Фотоакция. Фотографии: размеры вариативны. Собственность художника

Пастор. Обложка восьмого выпуска журнала. 2001. Малотиражное издание (100 экз.). DIN A4

Фонтан (Aqua Sacra). 1992. Объект: керамическая чаша, картонная папка, система циркуляции воды, мотор. 60 x 30 x 12. Собственность художника

Смешные и грустные приключения глупого пастора. 1996–1998. Документация проекта:

- Приключение 2. О том, как мальчик Дима шутил над Пастором в подводной лодке U-955. Германия, Лабое, 22 июня 1996. Фотографии
- Приключение 7. Теологические беседы. Токио, 11 августа 1996. Кадры из видеофильма
- Приключение 8. Крым – воспитание глупых. Крым, Бахчисарай, июль 1998. Фотографии
- Приключение 3. В поисках рыцаря печального образа. Испания, Кампа де Криптана, 13 июля 1996. Фотография

История русского искусства – от авангарда до московской концептуальной школы. 2003. Инсталляция: деревянная конструкция, репродукции, объекты, видеопроекция, архивные материалы в файлах. 360 x 605 x 390. Музей современного искусства, Франкфурт-на-Майне

В детстве я был мышью в дзенском монастыре. 2004. Инсталляция: песок, головки сыра. Размеры вариативны

Трон наказания любовью. 2004. Дерево, живая роза в горшке, черная ткань. 220 x 110 x 100. Собственность художника

Памятник Теодору Адорно. 2003. Франкфурт-на-Майне
Вадим Захаров выиграл конкурс на памятник к 100-летию немецкого философа и теоретика искусства Теодора Адорно.

Илья Кабаков

Шутник Горохов. Альбом второй из серии *Десять персонажей.* 1972. Бумага, карандаш, акварель. 51,5 x 31. Собственность И. и Э. Кабаковых

Магнитофон в сундуке. 1989. Фанерный сундук, магнитофон, звукозапись (утраченный первоначальный вариант заменен другим после 1991), фанерная табличка с текстом. 90 x 60 x 52. Музей МАНИ
Работа, выполненная Кабаковым специально для музея МАНИ, представляет собой магнитофонную запись его голоса, звучащую из найденного на даче фанерного сундука 1950-х годов.

Нома, или Московский концептуальный круг. 1993. Инсталляция в Кунстхалле, Гамбург. Собрание Кунстхалле, Гамбург. Фотография Эльке Вальфонд
По периметру ротонды на верхнем этаже музея были выстроены 12 отсеков, символических «больничных палат» отдельных представителей московского концептуального круга. В каждом стояла кровать, стол с лампой и стул, на стенах была представлена документация их творческих проектов. В центре получившегося храмового пространства, под световым фонарем в специально устроенном потолке, были размещены скошенные низкие тумбы. Каждая из них посвящалась одному основному понятию московского концептуального круга («колобок», «персонаж», «невлипание» и др.).

Большой архив. 1993. Инсталляция в Стеделийк музее, Амстердам. Собственность И. и Э. Кабаковых. Фотография Яна Ферснеля
Помещения музея были превращены в лабиринт из девяти комнат и узких коридоров с низкими потолками, освещенных голыми лампочками. Комнаты делились на отсеки, в каждом стояли письменные столы, стулья, на столах и стенах было размещено огромное количество вымышленных бюрократических документов и бумаг. Каждый отсек предназначался для отдельной категории посетителей (пенсионеров, бывших в заключении, и т. п.), о чем сообщала вывеска. По мере продвижения по инсталляции атмосфера становилась все более абсурдистской.

На крыше. 1996. Инсталляция во Дворце Изящных искусств в Брюсселе. Не сохранилась. Фотография Дирка Пауэлса
Проходя через дверь, прикрытую занавесом, зритель неожиданно оказывался на крыше, по гребню которой можно было перемещаться только по специальным мосткам, между скатов крыш и труб. На «улице» стояла ночь, и мостки освещались только светом из больших окон десяти квартир верхнего этажа. В квартиры можно было войти. В каждой из них висел экран, перед ним стояли стулья, и на экран проецировались слайды, голос комментировал старые фотографии из жизни одной семьи, от чьего-то младенчества (в первой комнате) до старости и смерти (в последней). В центре инсталляции, в самой большой комнате, была воссоздана мастерская художника в Москве.

Илья и Эмилия Кабаковы. Дворец проектов. 1998. Инсталляция в Roundhouse, Лондон, и др. Собрание Фонда сохранения памятников промышленности и исторической культуры, постоянно экспонируется в помещении коксовальной печи Kokerei Zollverein Essen в Эссене (Германия). Фотография Эмилии Кабаковой
Инсталляция представляет собой выстроенный внутри огромного здания спиралевидный пандус конструктивистских форм, переходящий в лестницу, в духе *Башни III Интернационала* В. Татлина. Внутри размещена документация о примерно 70 различного рода проектах и жизненных планах, ставящих целью изменение жизни человечества (или по крайней мере своей) к лучшему: модели, макеты, описания и комментарии. Каждый проект имеет название и авторство (например, проект № 1, *Как изменить самого себя?*, принадлежит шоферу

Н. Соломаткину из Кишинева). Принципиальное значение имеют полупрозрачные стены, выполненные из белого пластика, которые создают ощущение внутреннего свечения.

Илья и Эмилия Кабаковы. Декорация к опере О. Мессиана *Святой Франциск Ассизский*. 2003. Рурская триеннале, Бохум (Германия). Фотография Эмилии Кабаковой

Группа *Коллективные действия*

Лозунг–1977. 1977. Документация акции. Описание см. с. 126

Лозунг–1978. 1978. Документация акции. Описание см. с. 127

Место действия. 1978. Документация акции. Описание см. с. 129

Десять появлений. 1981. Документация акции. Описание см. с. 130

М. 18 сентября 1983. Документация акции.
Приехавшие зрители (30 человек) сгруппировались на краю поля на площадке в виде трапеции (контуры ее были выложены сеном), в центре верхней «перекладины» которой был оставлен узкий проход. По командам устроителей акции зрители один за другим (с интервалом примерно 5 минут) выходили с площадки, минуя лежащий у выхода магнитофон (1), звучащая фонограмма которого представляла собой запись работающего эскалатора метро. Двигаясь через поле, они подходили к столику, на котором лежали бинокль, свисток и прикрывающая стопку конвертов картонка с инструкцией. Под столиком, задрапированным фиолетовой тканью, находился магнитофон (2), фонограмма которого представляла собой запись объявлений в метро типа «Осторожно, двери закрываются. Следующая станция «Площадь Ногина».

Текст инструкции на картонке

1. Возьмите бинокль и внимательно посмотрите на оставшихся на исходной позиции участников акции. Смотрите не более 30 сек. (Примечание: Во время смотрения в бинокль можно было видеть стоящих по краям группы зрителей и немного выдвинутых вперед Паниткова и Монастырского; у них на груди были повешены соответственно золотые крылья и серебряный шар небольших размеров, которые не могли быть видны с площадки).

2. Положите бинокль на место и поднимите картонку, на которую наклеена эта инструкция. Из пачки конвертов, лежащих под картонкой, возьмите на память один верхний, положите в него лист с текстом, лежащим на конверте. Затем накройте кипу оставшихся конвертов картонкой с инструкцией – так, как она лежала сначала. (Примечание: К каждому конверту был приложен листок с надписью: «ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД ИЗДАЛИ НА ЗОЛОТЫЕ КРЫЛЬЯ ПАНИТКОВА И СЕРЕБРЯНЫЙ ШАР МОНАСТЫРСКОГО». Слева и справа помещались эмблемы крыльев и шара, над которыми красным фломастером были написаны маленькие буквы «м»).

3. Возьмите свисток и как можно громче свистните в него в сторону ближайшего леса. Услышав ответный сигнал, положите свисток на место и идите на звук ответного сигнала.

В лесу, на расстоянии 150 м от столика, находился С. Летов с набором духовых инструментов. Услышав свисток, он начинал играть на одном из них. Подойдя к Летову, зритель получал от него устное указание двигаться вглубь леса на следующий источник звука. На расстоянии 80 м в лесу находился магнитофон (3), фонограмма которого представляла собой запись сильного грохота внутри вагона метро в период критической скорости движения. С расстояния 20 м зрителю открывался вид на поляну, в центре которой, укрепленная с помощью лески, висела конструкция: двухметровые золотые крылья и под ними серебряный шар из фольги диаметром 1,5 м. Шар висел на расстоянии 0,5 м от земли, а под ним, скрытый травой, лежал магнитофон. При подходе зрителя к магнитофону (3) ему вручался лист с рисунком шара и крыльев. В центре была написана красным фломастером буква «М», а по краям помещалась надпись: «ОБЩИЙ ВЗГЛЯД С БЛИЗКОГО РАССТОЯНИЯ НА ЗОЛОТЫЕ КРЫЛЬЯ И СЕРЕБРЯНЫЙ ШАР КОЛЛЕКТИВНЫХ ДЕЙСТВИЙ». Затем ему вручалась папка из желтой бархатной бумаги, на обложке ее была укреплена фурнитурная эмблема «золотые крылья», а внутри находилась схема звуковой топографии акции и ее фактография.
Сквозь шум третьего магнитофона зритель мог с трудом различить звуки скрипки, доносящиеся из глубины леса. При подходе к источнику звука он обнаруживал магнитофон (4), фонограмма которого представляла собой запись *Музыки на краю* – 45-минутной импровизации дуэта скрипки и фортепиано, сделанной специально для акции *М.* Магнитофон с *Музыкой на краю* был углублен в лес еще на 80 м. Акция длилась два часа.
Московская обл., поле возле деревни Киевы Горки
18 сентября 1983 года
А. Монастырский, Н. Панитков, И. Макаревич, С. Летов, Е. Елагина, Тод Блудо, М. Константинова, Н. Алексеев, И. Яворский, В. Гончарова

Русский мир. 17 марта 1985. Документация акции. Описание см. с. 134

Перемещение зрителей. 11 июня 1989. Документация акции. Описание см. с. 138

Кольцо. 1989. Объект: металлическое кольцо, скоба, веревка. 133 x 46 x 6. Музей МАНИ
Объект использовался в акции *Перемещение зрителей*.

Полет на Сатурн. 2004. Документация акции. Описание см. с. 141

Комар и Меламид

Красный флаг. Из серии *Ностальгический соцреализм*. 1982–1983. Холст, масло, темпера. 230 x 192. Частное собрание, США

Вперед к победе коммунизма! Из серии *Соц-арт*. Реплика 2003 с оригинала 1972. Ткань, краска. 48 x 178. Собственность художников

Слава труду! Из серии *Соц-арт*. Реплика 2003 с оригинала 1972. Ткань, краска. 63/64 x 385. Собственность художников

Лозунг. Из серии *Соц-арт*. Реплика 2003 с оригинала 1972. Ткань, краска. 64/66 x 377. Собственность художников

Николай Бучумов (1891 – ?). Из серии *Легенды*. 1973. Части проекта. Частное собрание, США

Картины Николая Бучумова. Картон, масло. Серия из 59 панелей. 12 x 17 каждая.

Автобиография Николая Бучумова. Объект: тетрадь с рукописью, фотография

Согласно «историческим изысканиям» Комара и Меламида, художник Николай Бучумов родился в деревне, в 1913 поступил в Московское художественное училище, где в стычке с авангардистом потерял один глаз. Будучи реалистом, он с тех пор писал все свои пейзажи с изображением края собственного носа. Вернувшись на родину, художник решил написать 60 пейзажей того поля вблизи деревни Буслаевки Пензенской губернии, где когда-то мать родила его, и исполнил свой проект. Одна из картин была впоследствии утеряна.

Картина Апеллеса Зяблова *Ее величество Ничто.* 1735. Часть проекта *Апеллес Зяблов (? – 1798).* Из серии *Легенды.* 1973. Холст, масло. 78 x 56. Музей Джейн Вурхис Зиммерли при университете Ратгерс, Нью-Брансвик, Нью-Джерси (США). Коллекция нонконформистского искусства из Советского Союза Нортона и Нэнси Додж

«Открытием» Комара и Меламида стал и Апеллес Зяблов, крепостной художник XVIII века, стихийный абстракционист и «искусствоборец», трагически ушедший из жизни после того как Академия художеств постановила насильно привить ему фигуративное искусство. Согласно Комару и Меламиду, три его полотна из серии *Их величества Ничто* предназначались для украшения камеры пыток в селении графа Струйского Рузаевка.

Музыкальное письмо. Паспорт. Из серии *Коды.* 1975–1976. Документация акции. Собственность авторов

В проекте *Паспорт* авторы приписали буквам русского алфавита определенные ноты, после чего текст, напечатанный в советском паспорте, был записан в виде музыки. Получившееся минималистское музыкальное произведение было исполнено на первой выставке Комара и Меламида на Западе, в галерее Фельдмана в Нью-Йорке, где пьесу сыграла член движения *Флаксус*, известная виолончелистка Шарлотта Моорман, а также синхронно в других городах, в том числе и в Москве, где находились художники (на фотографии).

Цветовое письмо. Из серии *Коды.* Части проекта. 1974

Цветовое письмо. Идеологическая абстракция № 1. Холст, темпера. 199 x 94. Частное собрание, США

Палитра. Объект: палитра, тюбики краски. Версия для английского языка. Частное собрание, США

Телеграмма канцлеру ФРГ Гельмуту Шмидту. 1978. Документация

Целительная сила искусства (Благодать Ван Гога). Пациентка Клиники светоцветовой терапии Комара и Меламида. 1999. Фотография

Продажа душ. 1978–1986. Документация проекта:

Световое рекламное табло Комара и Меламида на Таймс-сквер в Нью-Йорке. 1986. Фотография. Панно исполнено при поддержке Art Public Fund, Нью-Йорк

Сертификат о продаже души Энди Уорхола. 1979. Частное собрание, Москва

Энди Уорхол продает свою душу авторам проекта. 6 февраля 1979, Нью-Йорк. Фотография

Выбор народа. 1993–1996. Части проекта:

Самая желанная картина для России (Любимая картина русского народа). 1994. Холст, масло. 38 x 48. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, дар М. Гельмана

Самая нежеланная картина для России (Нелюбимая картина русского народа). 1994. Холст, масло. 127 x 58. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, дар М. Гельмана

На первой стадии проекта в различных странах по заказу Комара и Меламида были проведены квалифицированные социологические опросы, выявившие художественные симпатии и антипатии жителей той или иной страны (любимые и нелюбимые темы, форматы, цвета и т. п.). Затем Комар и Меламид исполнили соответствующие картины. Согласно опросу жителей России, наиболее приятной для них является картина размером с небольшой телевизор, в голубых и зеленых тонах, включающая в себя пейзаж, религиозных персонажей, животных и детей. Наименее приятной является геометрическая абстракция в красных тонах.

Эколлаборация. 1995–2003. Документация проекта:

Работа слона Фитсамая (р. 1963), ученика Комара и Меламида (живет в Пхукете, Таиланд). Бумага, акрил. Частное собрание, США

Комар и Меламид в процессе обучения слонов живописи в зоопарках США и в Таиланде (Проект спасения азиатских слонов – The Asian Elephant Art&Conservation Project, 1995–2003). Фотографии

Юрий Лейдерман

Работа. 1989. Инсталляция: картина (оргалит, эмаль), стол, стул, электрический нагреватель, две шляпы. Размер картины 200 x 122, размеры инсталляции вариативны. Местонахождение неизвестно

Черная Эльза. 1987. Объект: четыре стиральных доски, соединенных между собой. Ок. 80 x 50 x 50. Местонахождение неизвестно

«"Черная Эльза" – это особого рода агрегат пыток из одного моего сновидения. Ее можно отождествить также с плевральным шоком, как он описан в *Волшебной горе* Томаса Манна. С другой стороны, это отчасти иллюстрация конфуцианской утопии «колодезных полей», предполагавших центральный пустотный стабилизирующий четырехугольник (императорский домен)».

Ю. Лейдерман. История группы *Инспекция Медицинская герменевтика // Полюс холода. Инспекция Медицинская герменевтика и русское искусство 1990-х годов.* Париж: Ecole des Beaux-Arts, 2000. С. 288.

Филенидка. 1985. 5 отдельных листов. Голубая бумага, белила, тушь. 84 x 62 каждый. Собрание В. Захарова

Танцы убитых троянцев. 1999–2000. Инсталляция с видеодокументацией перформанса (всего 16 фильмов). Собственность художника и коллекция регионального фонда современного искусства Шампани-Арденн, Реймс, Франция

Хасидский Дюшан. 2002. Видеодокументация перформанса

Без названия. 2000–2003. Фотография, рисунок, компьютерный коллаж

Делая схемы моих работ, я просто показываю разницу – когда африканец работает или когда африканец стучит. 2002. Видео (1 мин.). Собственность художника

Старичок-итальянец приезжает в Нью-Йорк (Саше Погребинскому). 2004. Видео (30 мин.). Le Quartier, Центр современного искусства в Кемпере (Франция)

Седьмой перформанс Димы Блайна. 2002. Видео (5 мин.). Собственность художника

Игорь Макаревич, Елена Елагина

И. Макаревич. Передвижная галерея русских художников. 1978. Коробка (дерево, бархат) с дактилоскопическими муляжами (гипс). 27 x 27 x 5,5. Государственная Третьяковская галерея

И. Макаревич. Золотое пространство Булатова. 1988. Часть триптиха *Стационарная галерея русских художников*. ДСП, масло, алкидная эмаль. 200 x 105 x 22. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

И. Макаревич, Е. Елагина. *Закрытая рыбная выставка*. 1990–1995. Инсталляция. Части проекта:

Закрытая рыбная выставка. Инсталляция. Фотография экспозиции в музее Гронинген (Голландия). Собрание Музея Людвига, Кёльн

Волга у Жигулей. 1990. Объект из инсталляции *Закрытая рыбная выставка*. Бутылка пива *Жигулевское*, игрушечная машина *Волга*, стеклянный колпак. 50 x 30. Музей Людвига, Кёльн

Прорезь. 1994 (1990). Вариант объекта из инсталляции *Закрытая рыбная выставка*. Пальто (ткань). Ок. 120 x 60. Собственность художников

Портрет рулевого. 1994 (1990). Вариант объекта из инсталляции *Закрытая рыбная выставка*. Скульптура (металл), руль от велосипеда. 45 x 20 x 16. Собственность художников

Проект *Закрытая рыбная выставка* представлял собой реконструкцию произведений, показанных на одноименной выставке начала 1930-х годов в Астрахани, от которой сохранилась только брошюра каталога, случайно найденная авторами. Работы восстанавливались исходя из их названий и из логики слов, присущей московскому концептуализму.

И. Макаревич, Е. Елагина. Девушки Мичурина. Части инсталляции. 1996. 13 фотографий в деревянных рамах карельской березы по 12 x 8 и 18 x 12,5; 4 рисунка (бумага начала XX века, акварель, тушь, карандаш, коллаж) по 35 x 44. Берлинские Государственные музейные собрания, Гравюрный кабинет. Собрание Х. Г. Орошакова

Графические листы представляют собой «реконструкцию» научных записей селекционера И. В. Мичурина (1855–1935), одной из главных фигур советского мифологического пантеона.

И. Макаревич, Е. Елагина. Жизнь на снегу. 1994–1996. Части инсталляции:

Тобогган. Бумага, офорт, тушь. 30 x 25,5. Собственность художников

Снежная яма. Бумага, офорт, тушь. 30 x 25,5. Собственность художников

Костры. Бумага, офорт, тушь. 30 x 25,5. Собственность художников

Заиндевелый орел. Металл, холодильное устройство. 220 x 130 x 50. Местонахождение неизвестно. Описание см. с. 186

Инспекция Медицинская герменевтика

Новый год. 1989. Инсталляция: 3 синтетические новогодние елки, 60 мягких игрушек в белых одеждах. Размеры вариативны. Не сохранилась

Белая кошка. 1989. Фрагмент инсталляции (включает всего 7 картин). Картина (холст, акрил), тумбочка, мясорубка. Размер картины 200 x 150, размеры инсталляции вариативны. Новая галерея, собрание Людвига, Аахен (Германия)

На книгах. 1989. Инсталляция: 6 книг в бархатных обложках, рисунки (бумага, тушь, карандаш). Собственность П. Пепперштейна

Проблема трофея. 1993. Инсталляция: 3 деревянных рамы, ткань, различные предметы. Не сохранилась

Золотые иконы и черная линия. 1993. Инсталляция в Кунстферайне Гамбурга. Не сохранилась

В пустом зале по всему периметру на уровне черной линии были развешаны слегка выпуклые деревянные доски, покрытые золотой краской, аккумулирующие свет, а также картина 2 x 2 м с надписью «ЧК». Напротив нее стояли два высоких стула, за которыми черная линия переходила в два круга, образовывавших нимбы за головой садившихся на стулья.
Комментарий см. с. 198

Бить иконой по зеркалу. 1993. Инсталляция в Новой галерее, собрание Людвига, Аахен (Германия). Не сохранилась

Бить иконой по зеркалу. 1993. Рисунок П. Пепперштейна к проекту. Бумага, тушь. Собственность художника

С. Ануфриев, П. Пепперштейн. Мифогенная любовь каст. Роман. 1994. Тетрадь (149 стр.) с рукописным текстом и рисунками (чернила, фломастер). 24,6 x 16,5. Собственность авторов

Андрей Монастырский

Палец. 1978. Фотодокументация работы с акционным объектом. Оригинал – частное собрание, Швейцария. Авторские реплики в различных собраниях

«Черная, вытянутая вертикально коробка, у которой отсутствует дно, укрепляется на стене. В верхней половине передней стенки сделано круглое отверстие. На нижней половине передней стенки помещен следующий текст: «Палец, или указание на самого себя как на предмет внешний по отношению к самому себе».
Желающий принять участие в акции *Палец* просовывает руку в коробку снизу и через круглое отверстие в верхней половине передней стенки коробки направляет свой указательный палец на самого себя».
А. Монастырский. Из первого тома *Поездок за город*

Пушка. 1975. Фотодокументация работы с акционным объектом. Оригинал утрачен. Авторские реплики в различных собраниях. Описание см. с. 211

Дышу и слышу. 1983. Фотодокументация работы с акционным объектом. Оригинал – частное собрание, Москва
Объект использовался в акции *КД Звуковые перспективы поездок за город.*

Не надо гадить. 1986. Объект: карманный фонарик, бумага, машинопись. 25 x 4 x 8. Музей МАНИ

Мягкая ручка. 1985. Объект: картон, фрагмент журнальной репродукции с изображением циферблата часов, нитки, бархатная бумага, металлическая звезда. 37 x 16. Собственность художника
Объект использовался во многих акциях *КД* (в частности, *Русский мир*) и описан Монастырским в его тексте *Цзи-Цзи* в третьем томе *Поездок за город*, где тот связывает его с «транспортной эстетикой» (см. текст *Перегоны и стоянки* в настоящем издании).

Зайцев. Из серии *Золотые линии.* 2004. Бумага, коллаж, цветная фотография, заклепки, золотой фломастер. 29,5 x 20,5. Собственность художника

Экспозиционный щит к акции *КД Партитура.* 1985. Оргалит, гвозди, веревка, дисперсионная краска. Ок. 100 x 200. Музей МАНИ

Сабина Хэнсген, Андрей Монастырский

П. Пепперштейну (Поляроид). 1990. Фотодокументация акции
У реки Яуза в районе Лосиного острова мы попросили Пепперштейна лечь на холм. После того как он лег на спину, мы разложили вокруг его головы шесть круглых булочек в форме нимба. Сфотографировали его в таком виде полароидом. Привязали снимок ниткой к его пальцу и спрятали фотографию под зонтом у подножия холма. В конце акции он должен был подтянуть к себе этот снимок.
Затем мы вручили ему партитуру акции, представляющую собой две одинаковые детские книжки русских сказок, пришитые с двух сторон к картонке. Книжки были пришиты таким образом, что читать можно было только одну сказку – *Страшная коза.* Начало другой сказки мы заклеили страницами из книги о Фихте.
Мы попросили Пепперштейна прочесть эту сказку через радиомикрофон и высказать таким же образом какие-то свои мнения относительно текстов о Фихте. После этих указаний мы отошли на другой холм к видеокамере (метрах в 40–50 от холма, где лежал Пепперштейн). Предполагалось, что А. Монастырский будет принимать через радиопередатчик чтение и рассказ Пепперштейна (с помощью наушников) и повторять за Пепперштейном вслух все, что он скажет, стоя рядом с видеокамерой (то есть на видеокамеру запишется текст Пепперштейна в исполнении А. Монастырского). Однако радиомикрофон не работал, вероятно, из-за того, что между двумя холмами проходила линия высоковольтной электропередачи.
Все же Пепперштейн прочел сказку, высказал какие-то свои соображения относительно Фихте в этой ситуации и подтянул к себе полароидный снимок, обнаружив себя на нем в «хлебном нимбе».
Москва, август 1990
С. Хэнсген, А. Монастырский (при участии И. Бакштейна)

В. Захарову (Лоэнгрин). 2000. Фотодокументация акции
Организаторы акции С. Хэнсген и А. Монастырский взяли напрокат водный велосипед в виде лебедя, предварительно отправив В. Захарова с видеокамерой и радиопередатчиком на берег озера (в такое место, откуда ему не было видно ту часть озера, по которой плыли организаторы). Перед тем как появиться в поле зрения Захарова, А. М. предложил ему (с помощью второй трубки радиопередатчика) надеть на голову купленный перед акцией жокейский шлем, достать из специальной коробочки и закурить сигарету с гашишем (сорт White widow) и включить видеокамеру на запись. Подплыв на «лебеде» к Захарову и вручив ему конец веревки, организаторы акции привязали другой конец веревки к «лебедю», отплыли от берега на расстояние 30–40 метров и стали надувать воздушные шарики, вкладывая их в пододеяльник и наволочку золотого цвета. Однако вскоре проплывший между берегом и «лебедем» парусник зацепился за веревку и вырвал ее из рук Захарова, протащив за собой (пока веревка не была обрезана ножницами) «лебедя» по озеру.
Надув шарики и вложив их в пододеяльник и наволочку (приколотые друг к другу булавкой), организаторы на «лебеде» привязали к полученному аморфному изделию нитку, опустили его в воду, подплыли к Захарову и вручили ему конец нитки. После того как «лебедь» отплыл на исходную дистанцию, Захарову (по рации) было предложено подтянуть к себе «изделие» за нитку, вытащить на берег и проткнуть шарики иголкой, не вынимая их из тканевых футляров (наволочки и пододеяльника), что и было им сделано. О других действиях В. Захарова, предпринятых им по собственной инициативе во время акции, см. рассказ Захарова *Первая корректура к Коллективным действиям.*
Бохум, 6. 5. 2000
С. Хэнсген, А. Монастырский

Группа *Мухомор*

Ультиматум. 1982. Бумага, машинопись, фломастер. DIN A4. Собственность авторов

Смерть мухам! 1979. Альбом. Крафтовая бумага, гуашь. 60 x 40. Собрание В. Захарова

Расстрел. 1979. Фотодокументация акции. Фотография И. Макаревича
Согласно предписаниям, которые авторы акции (первоначально название которой звучало как *Наказание*) разослали 67 «наказуемым» знакомым, те должны были явиться на вокзал и следовать до указанной станции. Члены группы в квазивоенном обмундировании (противогаз, кобура) встретили их там и конвоировали к поляне, где построили в шеренгу и предложили вызваться для заслуженного наказания. К. Звездочётов сообщает следующее: «Так как обнаружилось, что число желающих превышает количество боеприпасов (один патрон), то из них выбрали одного методом жеребьевки. <...> Через некоторое время раздался выстрел. К. Звездочётов и С. Мироненко внесли тело заслуженно расстрелянного, положили его перед строем и накрыли флагом ДОСААФ. В краткой заключительной речи остальным наказуемым сообщили о помиловании и предложили разойтись». ([К. Звездочётов]. Группа *Мухомор // Декоративное искусство.* 1991. № 5. С. 28).

Метро. 1979. Фотодокументация акции
Во время акции, которая длилась все время работы московского метро (с 6 утра до 1.30 ночи), авторы провели в метро, не выходя на поверхность и даже встречая гостей (которым был разослан график посещения авторами различных станций). Освоение «нижнего

мира» расценивалось *Мухоморами* как символическое схождение во ад, а возвращение – как новое рождение.

Красная тряпка. 1981. Фотодокументация акции. Описание см. с. 235

Лекция о вреде нейтронной бомбы. Около 1982 (?). Фотодокументация акции

Слив. 1981. Документация акции. Описание см. с. 237

Битлз. 1983. Альбом (11 листов), вариант. Картон, черно-белые фотографии, фломастер. 19,2 x 13,5. Собрание Ю. Альберта

Удостоверение концептуалиста СССР. 1983. Малотиражный графический объект. Бумага, машинопись, штамп. DIN A6. Собственность авторов

Николай Панитков

Свое – чужое. 1976. Манипуляционный объект в форме авторской книги. Переплет – оргалит, веревка; страницы – бумага «верже» двух сортов, шариковая ручка, карандаш, коллаж, переводные картинки, фроттаж, различные наклейки. 22,5 x 24,5. Музей МАНИ
Книга открывается с двух сторон, и с одной представляет собой дневник многочисленных интересов и увлечений автора, включающий многообразную информацию в текстах и цифрах, цитаты, составленную автором библиографию по различным вопросам, упражнения в автоматическом письме, адресную книгу, гороскоп, статистику погоды и иллюстрации. Открывая книгу с другой стороны, можно увидеть «чужое», то есть переписанную автором от руки повесть Н. В. Гоголя *Рим*. От напряжения почерк автора многократно меняется, подчеркивая «чужой» характер письма.

Заткнуть дыру. 1988. Авторское повторение работы 1987 года, находящейся в собрании Художественного музея университета Дьюк, Дурам, Северная Каролина (США). Фанера в деревянной раме, ткань, деревянный клин, вата. 54 x 54. Государственная Третьяковская галерея
Работа является вариацией на тему *Черного квадрата*, что подчеркнуто и размером, идентичным размеру картины Малевича.

Во всём. 1988. Объект: кастрюля, цветная фотография. 24 x 24 x 15. Музей МАНИ

Информация. 1992. Две настенных инсталляции (из серии, включающей три): рама (ДСП, акрил, стекло), различные объекты. 80 x 80 x 20 каждая. Собственность художника
В раме со стеклом, напоминающей бюрократическое окошечко аптеки, представлены различные символы творчества в его аффектированном аспекте (дидактические фотографии душевнобольных из старых медицинских учебников).

Поэтические воззрения славян на природу. 1996. Бумага, коллаж, пластиковые кнопки. Ок. 39 x 29,5. Собственность художника

Ворота. 1992. Инсталляция: деревянные футбольные ворота, графические листы (бумага, карандаш, акрил). Ок. 250 x 400. Была исполнена в замке Крабесхольм (Дания). Не сохранилась
К стене были прислонены футбольные ворота, за которыми стена была покрыта изображением перспективы пешеходного перехода (к этому отсылала и табличка с изображением очков слепого), но изображением, частично «съеденным» реальностью футбольных ворот. В рамках художественного дискурса Паниткова, ориентированного на сакральное, речь шла о мистической теме «перехода», как бы подложенной под слой футбольной тематики и проявляющейся в разрывах последней.

Грибное сияние. 1986. Объект: деревянный ящик, игрушечные грибы (папье-маше), золотая краска, стеклянные плафоны. Ок. 40 x 300 x 25. Художественный музей университета Дьюк, Дурам, Северная Каролина (США)

Воткнуть в зайца иголки... 1989. Настенная инсталляция: оргалит, акрил, фотография, игрушечный заяц, коробка с булавками, металлические транспортиры. Ок. 100 x 80. Художественный музей университета Дьюк, Дурам, Северная Каролина (США)

Павел Пепперштейн

Освобождение атрибута. 1995. Альбом (14 листов). Бумага, тушь, золотой маркер, акварель. Собственность художника. Фотографии И. Чепикова

Труба, или Аллея долголетия. 1995. Рисунки из инсталляции. Бумага, тушь. Собственность художника

Гипноз. 2003. Кадры из видеофильма (30 мин.). Собственность художника

Виктор Пивоваров

Проекты для одинокого человека. 1975. Оргалит, эмаль. Серия из шести картин по 170 x 130. Музей Джейн Вурхис Зиммерли при университете Ратгерс, Нью-Брансвик, Нью-Джерси (США). Коллекция нонконформистского искусства из Советского Союза Нортона и Нэнси Додж

Микрогомус. 1979. Альбом. Бумага, акварель, карандаш, тушь. 33 x 24. Национальная галерея, Прага

Читающая птица в ландшафте. 1998. ДСП (два слоя), масло. 37 x 101 x 6. Собрание И. и В. Маркиных, Москва

Портрет Игоря Холина. 1998. Холст, масло, дерево, ассамбляж. 123 x 78 x 31. Собственность художника

Дмитрий Пригов

Чтения в мастерской И. Макаревича, Москва. 1980. Фотографии В. Захарова

Машинописные издания. 1979–1982. Бумага, металлические скрепки, машинопись. DIN A6. Собственность С. Хэнсген

Исполнение оральных текстов (с В. Тарасовым). Выставка *Мера сил*, выставочный зал Кунстверкштатт Лотрингер штрассе, Мюнхен. 1995. Кадры из видеофильма В. Захарова

Выступление в клубе *Байконур* (с Г. Виноградовым и Н. Пшеничниковой), Эссен. 1995. Кадры из видеофильма В. Захарова

Выступление в галерее Хоэнталь и Берген (с Н. Пшеничниковой), Берлин. 1996. Фотографии В. Захарова

Мантра высокого русского искусства. Выступление в Танцквартире, Вена. 2002. Фотографии Н. Никитиной

Лев Рубинштейн

Выступление на фестивале Tut i tam, Эссен. 1989. Фотографии Н. Никитиной

Чтения в книжном магазине Биттнера, Кёльн. 1994. Кадры из видеофильма В. Захарова

Чтения в Кунстферайне Дюссельдорфа. 2004. Фотографии В. Захарова

Это интересно, или Есть из чего выбирать. 1983. Поэтический объект. 33 каталожных карточки 7,4 x 12,4, машинопись. Собрание С. Хэнсген, Германия

Группа *СЗ*

Тыкалка. 1980. Объект: спичечный коробок, спичка, бархат, бумага, машинопись. 5 x 3,5 x 1. Собрание В. Захарова

Защита от вещей. 1981–1982. Части проекта:

Запугивание двери. Три фотографии. Размеры вариативны. Фотографии Ю. Альберта

Заклинание унитаза. Фотография. Размеры вариативны. Фотография Ю. Альберта

Курсы самообороны от вещей. Занятия проводит В. Скерсис. Фотодокументация

Вот! Часть проекта *Надписи*. 1980. Фотодокументация. Фотография В. Захарова

Первая персональная выставка *СЗ*. 1983. Инсталляция. Не сохранилась

Либлих. 29 мая 1983. Документация акции. Собрание В. Захарова

Вторая персональная выставка *СЗ*. 1983. Фотодокументация перформанса на квартире у М. Рошаля

Четвертая персональная выставка *СЗ* (переносная). 1984. Фотодокументация перформанса:

На с. 316 вверху: экспозиция в квартире Н. Алексеева. Внизу слева: экспозиция в квартире Д. Пригова. Внизу в центре: экспозиция в квартире А. Юликова. Внизу справа: экспозиция в квартире Г. Кизевальтера для В. Сорокина

На с. 317 вверху: экспонаты переносной выставки. Собственность В. Захарова. Внизу слева: экспозиция в мастерской И. Чуйкова. Внизу справа: экспозиция в квартире Л. Бажанова

Иван Чуйков

Фрагмент транспаранта. 1985. 180 x 130. Оргалит, алкидная эмаль

Фрагмент газеты. 1996. Холст, акрил. 190 x 140. Собственность художника

Фрагмент немецкой газеты № 6. 1996. Холст, акрил. 100 x 140. Собственность художника

Фрагмент русской газеты № 1. 1996. Холст, акрил. 140 x 100. Собственность художника. Фотография И. Чепикова

Фрагмент русской газеты № 7. 2002. Холст, акрил. 100 x 70. Частное собрание

Аналитическое древо. 1994. Полиптих из 16 частей. Инсталляция в галерее Инге Беккер, Кёльн. Собственность художника

Посвящение Малевичу. 1981. Холст, масло. 80 x 69,5. Частное собрание

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВДНХ – Выставка достижений народного хозяйства (в конце 1980-х преобразована в ВВЦ – Всероссийский выставочный центр)

КД – группа *Коллективные действия*

МГ – Инспекция Медицинская герменевтика

МАНИ – Московский архив нового искусства

Музей МАНИ – собрание Н. Паниткова

МСХШ – Московская средняя художественная школа (при Московском государственном художественном институте им. В. И. Сурикова)

СЗ – Виктор Скерсис, Вадим Захаров

ПЗГ – Поездки за город

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ ПО МОСКОВСКОМУ КОНЦЕПТУАЛИЗМУ

Библиография включает наиболее фундаментальные, нормативные, а также новейшие исследования и источники по истории московского концептуализма и творчества отдельных его представителей.

Сергей Ануфриев, Вадим Захаров. Тупик нашего времени. Тупик как жанр. – М.: Pastor Zond Edition; Obscuri Viri; Институт современного искусства; Арт Медиа Центр – ТВ галерея, б. г.

Ануфриев С., Пепперштейн П. (Инспекция «Медицинская герменевтика»). Девяностые годы. – М.: Государственная коллекция современного искусства, 1999.

Сергей Ануфриев, Павел Пепперштейн. Мифогенная любовь каст. Том первый. – М.: Ad Marginem, 1999.

А–Я. Журнал неофициального русского искусства. 1979–1986. Репринтное издание. Под ред. Игоря Шелковского и Александры Обуховой. – М.: АртХроника, 2004.

Бобринская Е. А. Концептуализм. – М.: Галарт, 1994.

Временный адрес для современного русского искусства. [Каталог выставки]. – Paris: Musée de la Poste, 1993.

Борис Гройс. Визит. Роман. – М.: Obscuri Viri, 1995.

Борис Гройс. Дневник философа. – Париж: Беседа–Синтаксис, 1989.

Борис Гройс. Искусство утопии: Gesamtkunstwerk Stalin. Статьи. – М.: Художественный журнал, 2003.

Группа СЗ. Виктор Скерсис, Вадим Захаров. Совместные работы. – М.: АртХроника, Е. К. АртБюро, Фонд Художественные проекты, 2004.

Группа «Мухомор». Сборник материалов. Из серии «История современного русского искусства». Под ред. А. Обуховой. – М.: АртХроника, Е. К. АртБюро, Фонд Художественные проекты, 2005 (в печати).

Екатерина Дёготь. Концептуальный проект. – В кн.: Екатерина Дёготь. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000, с. 154–209.

Вадим Захаров, Андрей Монастырский. Охота на мышь. [Каталог выставки]. – М.: Stella Art Gallery, 2004.

Инспекция «Медгерменевтика» (Ануфриев С., Лейдерман Ю., Пепперштейн П.). На шести книгах. – Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, 1990.

Инспекция «Медицинская герменевтика» (С. Ануфриев, Ю. Лейдерман, П. Пепперштейн). Идеотехника и рекреация. Том I. М.: Obscuri Viri, 1994.

Илья Кабаков. Жизнь мух. – Б. м.: Kölnisches Kunstverein, Cantz, 1993.

Илья Кабаков. Нома, или московский концептуальный круг. Инсталляция. [Каталог выставки]. – Б. м.: Hamburger Kunsthalle, Cantz, 1993.

Кабаков И. О «тотальной» инсталляции. – München: Cantz, 1995.

Илья Кабаков. Пять альбомов. Выставка (1994–1995; Хельсинки; Осло). – Б. м.: б. и., 1994.

Илья Кабаков. Три инсталляции. – М.: Ad Marginem, 2002.

Кабаков И. 60–е – 70–е... Заметки о неофициальной жизни в Москве. – Wiener Slawistische Almanach (Wien). Literarische Reihe. Hrsg. von Aage A. Hansen-Löwe. Sonderband 47, 1999.

Илья и Эмилия Кабаковы. Случай в музее и другие инсталляции. [Каталог выставки]. – Спб.: Гос. Эрмитаж, 2004.

Кабаков И., Гройс Б. Диалоги (1990–1994). – М.: Ad Marginem, 1999.

Коллективные действия. Поездки за город. – М.: Ad Marginem, 1998.

Комар В., Меламид А. Стихи о смерти. – М.: Прогресс–Традиция, 1999.

Лейдерман Ю. Имена электронов. – Спб.: Новая луна, 1997.

Лейдерман Ю. Наилучшее и очень сомнительное. – М.: Галерея «Школа», Галерея «1.0», 1992.

Лейдерман Ю. ОЛОР. – М.: Новое литературное обозрение, 2004.

Макаревич И., Елагина Е. Жизнь на снегу. [Каталог выставки]. – М.: Государственный Центр современного искусства, 1994.

Монастырский А. (сост.) Словарь терминов московской концептуальной школы. – М.: Ad Marginem, 1999.

Музей МАНИ. 40 московских художников во Франкфурте-на-Майне. [Каталог выставки]. – Frankfurt am Main: Amt für Wissenschaft und Kunst, 1991.

Объекты КД (Объекты в акциях группы «Коллективные действия»). Из серии «История современного русского искусства». Под ред. А. Обуховой. Каталог. – М.: АртХроника, Е. К. АртБюро, Фонд Художественные проекты, 2005 (в печати).

Павел Пепперштейн. Диета старика. Тексты 1982–1997 годов. – М.: Ad Marginem, 1998.

Павел Пепперштейн. Мифогенная любовь каст. Том второй. – М.: Ad Marginem, 2002.

Пивоваров В. Влюбленный агент. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Пивоваров В. Соня и ангелы. [Каталог выставки, в 6 тетрадях]. – Praha: Rudolfinum, 1996.

Виктор Пивоваров. Шаги механика. [Каталог выставки]. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2004.

Полюс холода. Инспекция «Медицинская герменевтика» и русское искусство 1990-х годов. [Каталог выставки]. – Paris: Ecole Nationale Superieure des Beaux-Arts, 2000.

Пригов Д. А. Живите в Москве. – М.: Новое литературное обозрение, 2000.

Пригов Д. А. Исчисления и установления. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Пригов Д. А. Написанное с 1975 по 1989. – М.: Новое литературное обозрение, 1997.

Пригов Д. А. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам. – М.: Ad Marginem, 1996.

Пригов Д. А. Советские тексты. – Спб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1997.

Дмитрий Пригов, Сергей Шаповал. Портретная галерея Д.А.П. – М.: Новое литературное обозрение, 2003.

Лев Рубинштейн. Все дальше и дальше. Из «Большой картотеки». – М.: Obscuri Viri, 1995.

Лев Рубинштейн. Домашнее музицирование. – М.: Новое литературное обозрение, 2000.

Лев Рубинштейн. Маленькая ночная серенада. Мама мыла раму. Появление героя. – М.: Renaissance, 1992.

Лев Рубинштейн. Регулярное письмо. – Спб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1996.

Юрген Хартен (ред). Советское искусство около 1900 года. Binationale. [Каталог выставки: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, u.a.]. – Köln: DuMont, 1991.

Иван Чуйков. Выставка произведений. 1966–1997. Государственная Третьяковская галерея, Государственный центр современного искусства, Bayer AG. – Б. м.: Б. и., 1998.

Becker K., Bienert D., Slavicka M. (ed). Полет–Уход–Исчезновение. Московское концептуальное искусство. [Каталог выставки]. Galerie Hlavnego Mesta Prahy, Prag; Haus am Waldsee, Berlin; Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel. – München: Cantz, 1995.

Between Spring and Summer. Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism. Exhibition catalogue. Tacoma Art Museum a.o. – Boston: 1990.

Boris Groys (Hrsg). Fluchtpunkt Moskau. Werke der Sammlung Ludwig und Arbeiten für Aachen. München: Cantz, 1994.

Boris Groys, Max Hollein (ed/Hrsg.). Dream Factory Communism/Traumfabrik Kommunismus. The Visual Culture of the Stalin Era/Die Visuelle Kultur der Stalinzeit. Exhib.Cat./Ausst.Kat Shirn Kunsthalle, Frankfurt. – Ostfildern-Ruit (Germany): Hatje Cantz, 2003.

Günter Hirt/Sascha Wonders (Hrsg). Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie & Aktionskunst. – Wuppertal: S-Press, 1984.

Hirt G., Wonders S. (Hrsg.) Präprintium. Moskauer Buecher aus dem Samizdat. – Bremen: Edition Temmen, o. j.

Ilya Kabakov. Das Fenster/The Window (Der aus dem Fenster schauende Archipov/Arkhipov looking through the window). Texte/Texts: Jean–Hubert Martin, Claudia Jolles. – Bern: Benteli, 1985.

Ilya Kabakov. Installations. 1983–2000. Catalogue raisonne. Ed. by Toni Stoos, Kunstmuseum Bern. 2 vol. – Düsseldorf: Richter, 2003.

Ilya Kabakov. Public Projects or the Spirit of a Place. – Milano: Charta, 2001.

Kabakov I. Der Text als Grundlage des Visuellen/The Text as the Basis of Visual Expression. Hrsg von/Ed by Zdenek Felix. – Köln: Oktagon, 2000.

Kabakov I., Groys B. Die Kunst der Installation. – München; Wien: Carl Hanser, 1996.

Yuri Leiderman. Ensemblement. – Quimper: Le Quartier, 2004.

Moskauer Konzeptualismus. Sammlung Haralampi G. Oroschakoff. Sammlung, Verlag und Archiv Vadim Zakharov. – Köln: Walter König, 2003.

Mystical Correct. Hrsg. von/Ed. by Galerie Hohenthal und Bergen. Ausst.cat./Exhib.cat. – Berlin: Galerie Hohenthal und Bergen, 1997.

Painting by Numbers. Komar and Melamid's Scientific Guide to Art. Ed. by JoAnn Wypijevski. – New York: Farrar Strauss Giroux, 1997.

Pepperstein and Guests/Pepperstein und Gäste. [Exh.cat/Ausst.Kat.]. – Ostfildern-Ruit (Germany): Hatje Cantz, 2004.

Dmitrij Prigov. Arbeiten 1975–1995. Ausstellungskatalog. Städtisches Museum, Mühlheim an der Ruhr, u.a. – Köln: 1995.

Ratcliff C. Komar & Melamid. – New York: Abbeville Press, 1988.

Sasse S. Texte in Action. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus. – München: Wilhelm Fink, 2004.

Tupitsyn M. About Early Soviet Conceptualism. – in: Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s. New York: Queens Museum of Art, 1999, p. 99–107.

Vadim Zakharov. Retrospektive 1978–95. – Köln: Kölnischer Kunstverein, Pastor Zond Edition, Cantz, 1995.

Книга *Московский концептуализм* (WAM 15/16, составители Екатерина Дёготь и Вадим Захаров) – уникальное издание, впервые в России и в мире представляющее фундаментальный корпус искусства московского концептуализма как золотой фонд современной художественной практики. В ней представлено более 150 произведений двадцати московских художников и групп, среди которых Илья Кабаков, Андрей Монастырский, Комар и Меламид, *Инспекция Медицинская герменевтика* и многие другие. Значительная часть произведений – инсталляции, объекты, документация перформансов – публикуется впервые.

ISSN 1726-3050

Журнал *World Art Музей*
Россия, Москва,
Малая Дмитровка, 24/2, офис 14
Телефон: (095) 913 62 95/96
E-mail: info@wamonline.ru

Moscow Conceptualism (WAM 15/16 edited by Ekaterina Degot and Vadim Zakharov) is an edition unique in its field representing the 'golden reserve' of ideas of Moscow Conceptualism in a most fundamental way. It is a dazzling combination of more than 150 works of twenty leading artists and groups of Moscow conceptual circle, including Ilya Kabakov, Andrey Monastyrsky, Komar & Melamid, *Inspection Medical Hermeneutic*, and many others. Many installations, art objects and documentations of performances are published for the first time.

World Art Museum magazine
Russia, Moscow
Malaya Dmitrovka, 24/2, office 14
Telephone: (095) 913 62 95/96
E-mal: info@wamonline.ru

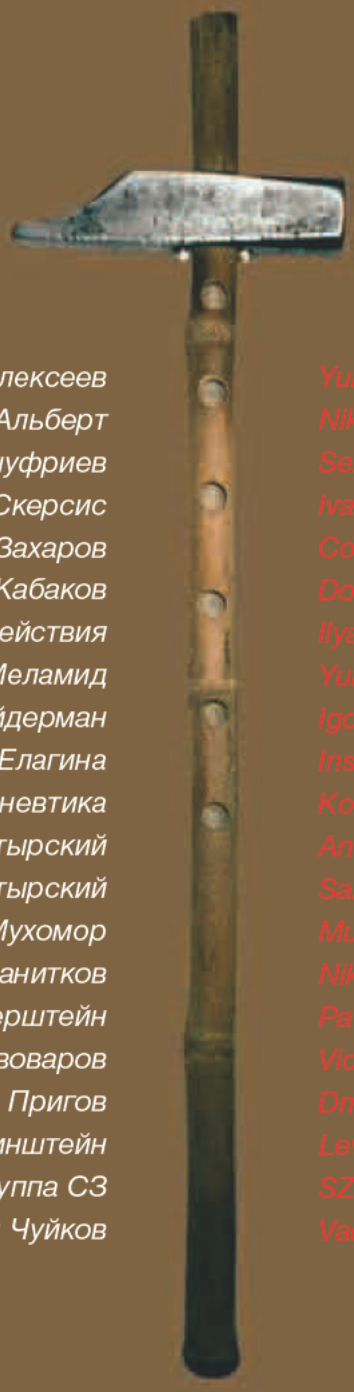
Книга *Московский концептуализм* (WAM 15/16, составители Екатерина Дёготь и Вадим Захаров) – уникальное издание, впервые в России и в мире представляющее фундаментальный корпус искусства московского концептуализма как золотой фонд современной художественной практики. В ней представлено более 150 произведений двадцати московских художников и групп, среди которых Илья Кабаков, Андрей Монастырский, Комар и Меламид, *Инспекция Медицинская герменевтика* и многие другие. Значительная часть произведений – инсталляции, объекты, документация перформансов – публикуется впервые.

ISSN 1726-3050

Журнал *World Art Музей*
Россия, Москва,
Малая Дмитровка, 24/2, офис 14
Телефон: (095) 913 62 95/96
E-mail: info@wamonline.ru

Moscow Conceptualism (WAM 15/16 edited by Ekaterina Degot and Vadim Zakharov) is an edition unique in its field representing the 'golden reserve' of ideas of Moscow Conceptualism in a most fundamental way. It is a dazzling combination of more than 150 works of twenty leading artists and groups of Moscow conceptual circle, including Ilya Kabakov, Andrey Monastyrsky, Komar & Melamid, *Inspection Medical Hermeneutic*, and many others. Many installations, art objects and documentations of performances are published for the first time.

World Art Museum magazine
Russia, Moscow
Malaya Dmitrovka, 24/2, office 14
Telephone: (095) 913 62 95/96
E-mal: info@wamonline.ru



Никита Алексеев
Юрий Альберт
Сергей Ануфриев
Группа Донской–Рошаль–Скерсис
Вадим Захаров
Илья Кабаков
Группа Коллективные действия
Комар и Меламид
Юрий Лейдерман
Игорь Макаревич, Елена Елагина
Инспекция Медицинская герменевтика
Андрей Монастырский
Сабина Хэнсген, Андрей Монастырский
Группа Мухомор
Николай Панитков
Павел Пепперштейн
Виктор Пивоваров
Дмитрий Пригов
Лев Рубинштейн
Группа СЗ
Иван Чуйков

Yuri Albert
Nikita Alexeev
Sergey Anufriev
Ivan Chuikov
Collective Actions Group
Donskoy–Roshal–Skersis Group
Ilya Kabakov
Yuri Leiderman
Igor Makarevich, Elena Elagina
Inspection Medical Hermeneutics
Komar & Melamid
Andrey Monastyrsky
Sabina Hänsgen, Andrey Monastyrsky
Mukhomor Group
Nikolay Panitkov
Pavel Pepperstein
Victor Pivovarov
Dmitry Prigov
Lev Rubinstein
SZ Group
Vadim Zakharov